MANUEL

DE

L'ART CHRÉTIEN

Pl. I.



DESSIN DE BOSSI — [illegible]

VIERGE DE S^{TE} MARIE MAJEURE

[illegible]

MANUEL

DE

L'ART CHRÉTIEN

PAR

Henri Guiton

LE CTE DE GRIMOÜARD DE SAINT-LAURENT

COMMANDEUR DE L'ORDRE DE PIE IX.



H. OUDIN FRÈRES, LIBRAIRES-ÉDITEURS

POITIERS
4, RUE DE L'ÉPERON, 4.

PARIS
68, RUE BONAPARTE, 68.

1878

MANUEL

DE

L'ART CHRÉTIEN

PREMIÈRE PARTIE

RÈGLES GÉNÉRALES DE L'ART CHRÉTIEN.

EXPOSÉ PRÉLIMINAIRE.

L'ART, dans son acception la plus large, s'entend de tout ensemble de connaissances, de règles, d'aptitudes, considérées relativement à des conséquences pratiques, et c'est en quoi il diffère de la science, qui de son essence est purement spéculative. Nous disons également l'art de penser, l'art de guérir, les arts mécaniques, les arts industriels, les arts libéraux ; et de chacune de ces choses en particulier l'on peut dire qu'elle est un art. Mais si nous disons l'*Art* d'une manière absolue, il est entendu que nous y attachons avant tout l'idée du beau : en d'autres termes, que nous parlons des beaux-arts, c'est-à-dire des arts qui ont le beau pour moyen obligatoire, sinon pour but exclusif. Saint Augustin, dans un sens sublime, applique ce terme d'*Art* au Verbe éternel ; c'est lui, en effet, qui est l'artiste suprême, par qui toutes choses ont été faites. Si nous disions seulement le suprême artisan, nous ne ferions pas assez sentir quelle est la beauté de ses œuvres.

Leur bonté cependant passe avant leur beauté : *Vidit Deus quod esset bonum*, et nous nous garderons de penser que le beau soit l'objet défi-

Pl. I.



VIERGE DE Ste MARIE MAJEURE

MANUEL

DE

L'ART CHRÉTIEN

PAR

Henri Julien

LE Cte DE GRIMOÜARD DE SAINT-LAURENT

COMMANDEUR DE L'ORDRE DE PIE IX.



H. OUDIN FRÈRES, LIBRAIRES-ÉDITEURS

POITIERS
4, RUE DE L'ÉPERON, 4.

PARIS
68, RUE BONAPARTE, 68.

1878

MANUEL

DE

L'ART CHRÉTIEN

PREMIÈRE PARTIE

RÈGLES GÉNÉRALES DE L'ART CHRÉTIEN.

EXPOSÉ PRÉLIMINAIRE.

L'ART, dans son acception la plus large, s'entend de tout ensemble de connaissances, de règles, d'aptitudes, considérées relativement à des conséquences pratiques, et c'est en quoi il diffère de la science, qui de son essence est purement spéculative. Nous disons également l'art de penser, l'art de guérir, les arts mécaniques, les arts industriels, les arts libéraux ; et de chacune de ces choses en particulier l'on peut dire qu'elle est un art. Mais si nous disons l'*Art* d'une manière absolue, il est entendu que nous y attachons avant tout l'idée du beau : en d'autres termes, que nous parlons des beaux-arts, c'est-à-dire des arts qui ont le beau pour moyen obligatoire, sinon pour but exclusif. Saint Augustin, dans un sens sublime, applique ce terme d'*Art* au Verbe éternel ; c'est lui, en effet, qui est l'artiste suprême, par qui toutes choses ont été faites. Si nous disions seulement le suprême artisan, nous ne ferions pas assez sentir quelle est la beauté de ses œuvres.

Leur bonté cependant passe avant leur beauté : *Vidit Deus quod esset bonum*, et nous nous garderons de penser que le beau soit l'objet défi-

nitif de l'Art, indépendamment de cette utilité supérieure qui constitue le bien. La plus grande supériorité de l'art sur le métier, c'est qu'il s'élève jusqu'aux aspirations de l'âme, tandis que le métier s'arrête aux besoins du corps. Si l'utile paraît quelque chose de relativement inférieur, c'est qu'on le prend trop bas : il y a de sublimes utilités. L'utile est la règle de l'architecture, le premier des beaux-arts. Un édifice doit avoir une destination à laquelle soient adaptées toutes ses parties, et chacune d'elles doit concourir à la solidité du tout. L'élévation morale de sa destination doit être l'âme de tout ce qu'on pourra lui donner d'élévation monumentale, élévation qui manquerait son but si elle était obtenue au détriment de ce qu'elle doit signifier.

Nous ne prétendons pas embrasser dans nos études tous les beaux-arts, mais nous attacher aux arts d'imitation, qui tous reviennent plus ou moins à la peinture et à la sculpture.

A voir la plupart des définitions qui en ont été données dans les siècles précédents, définitions qui peuvent se résumer en ces termes : pour la première, l'art d'imiter la nature en projetant sur une surface plane des lignes, des ombres et des couleurs ; pour la seconde, l'art d'imiter la nature en donnant à une matière solide la forme palpable des choses, il semblerait que l'imitation de la nature est leur unique but, cette imitation suffisant d'ailleurs pour remplir les conditions du beau. Dufresnoy s'élève plus haut et se rapproche de la vérité quand il appelle la peinture une poésie muette. A nos yeux, les arts d'imitation sont avant tout une langue, et cette manière de les considérer devient obligatoire pour nous qui voulons nous en occuper au point de vue chrétien.

L'imitation la plus vraie de la nature, la plus fidèle traduction, le plus heureux choix de ses beautés ne sauraient nous suffire comme fin ; nous les voulons comme moyens d'atteindre un but plus élevé. « Le but suprême de l'art », dirons-nous avec Selvatico, « c'est d'enseigner d'utiles vérités par le moyen du charme qu'il exerce sur les sens »[1].

Comment choisir son sujet, comment déterminer et grouper les figures qui doivent entrer dans la composition ; quelles expressions donner à ses personnages, quels linéaments aux corps imités de la nature, et s'il s'agit de peinture, comment distribuer les ombres et les couleurs ? Telles sont les questions auxquelles entreprend de répondre quiconque essaie de

1. Selvatico, *Sull' educazione del pittore storico*, in-8°. Padova, 1842, p. 396.

traiter des arts d'imitation, et ce sera aussi la première partie de notre tâche. Nous nous efforcerons de la remplir, sans jamais oublier que nous faisons une étude de l'art, mais surtout que notre objet est l'*Art chrétien*. Il n'est pas, ajouterons-nous, une œuvre d'art chrétien qui ne manque son but, si elle ne se résume dans une impression favorable au salut.

Bien que nous ne devions traiter de rien sans recourir aux lumières que nous fournissent sur chaque sujet les maîtres de la science sacrée, comme la doctrine de l'Église au sujet des représentations figurées, du culte des images, de l'usage qu'elle en fait dans la liturgie, de la décoration des monuments religieux, domine toute la matière, nous commencerons par en faire un exposé général, qui facilite l'intelligence des applications particulières que nous en ferons dans le cours de cet ouvrage.

Nos notions dogmatiques une fois données, nos principes d'esthétique posés, non content d'analyser ce que les auteurs spéciaux par rapport à la technique de l'Art ont dit de l'invention, de la composition et de ses autres parties, nous rattacherons à chacune d'elles des considérations plus étendues, relatives au point de vue sous lequel nous les envisageons.

Arrivé, en suivant cette marche, au terme de notre première partie, nous nous attacherons à l'exposé de l'iconographie chrétienne : faisant l'application des idées que nous aurons émises, nous examinerons comment l'on doit, comment l'on peut représenter Dieu, la Sainte Vierge, les Anges, les Saints ; rapporter les faits de l'histoire sacrée ; personnifier les êtres matériels, comme le ciel et la terre ; les êtres de raison, comme les vertus et les vices. Notre première partie étant comme la grammaire de la langue parlée par l'artiste chrétien, nous en ferons ensuite un dictionnaire raisonné, que nous divisons en trois autres parties consacrées à l'iconographie générale, à l'iconographie spéciale des mystères de la religion chrétienne et à l'iconographie des Saints.

Toute langue se forme par l'usage, et c'est surtout sur la signification des mots que l'usage exerce un empire presque souverain ; le langage de l'art comme tous les autres langages est soumis à cette loi ; nous voulons d'autant mieux la respecter qu'en toutes choses nous n'aimons rien tant que l'esprit traditionnel.

L'Archéologie nous fournira les données traditionnelles du langage artistique ; ces données, toutefois, nous ne les accepterons pas sans contrôle. L'usage pour une langue ne saurait faire loi qu'à la condition de respecter les principes dont l'ensemble constitue son génie. Les données

qui nous sont fournies par la science archéologique, et la pratique des représentations chrétiennes continuée journellement sous nos yeux, nous ne les admettons qu'après les avoir soumises à la lumière de la foi catholique, après avoir acquis le droit de croire qu'elles seront comprises, qu'elles enseigneront la vérité, qu'elles édifieront. C'est à quoi nous servira l'exposé doctrinal par lequel nous allons commencer.

CHAPITRE I.

DOCTRINE DE L'ÉGLISE RELATIVEMENT AUX IMAGES.

I.

DISTINCTION ESSENTIELLE ENTRE L'IMAGE ET L'IDOLE.

On se figure trop aisément la théologie comme une science sèche et aride, hérissée d'arguments et de cas de conscience. Qu'est-elle cependant ? « La connaissance des choses divines », *Scientia divinarum*



2

La Théologie. [Raphaël.]

***rerum*, c'est-à-dire qu'elle puise incessamment à la source de toute beauté et de tout bonheur. Voyez comment l'a représentée Raphaël dans la *Salle de la Signature*.**

Comme son œil est pénétrant ! comme son front est doux et serein ! avec quel amour elle répand du ciel sur la terre les consolantes vérités qui coulent là-haut comme des flots sans rivages !

Au-dessous de cette figure, comme développement de la pensée qu'elle exprime, s'étale dans ce tableau, connu sous le nom de *Dis-*



3

Auditeurs dans la Dispute du Saint-Sacrement. [Raphaël.]

pute du Saint-Sacrement, la plus magnifique image de l'Église enseignante. Les docteurs, au pied de l'autel, reçoivent du ciel la parole de Dieu, la méditent et la transmettent. Aimons à nous reconnaître parmi ces fidèles qui se pressent autour d'eux pour l'entendre de leur bouche et se la répéter.

En soi il n'est rien de beau comme les vérités chrétiennes : ce qui en rend l'étude âpre et difficile, ce sont les mille subterfuges de la fausse conscience, ce sont les arguties des sectaires. Sachons ne pas nous en plaindre, puisqu'il n'y a pas de subtilité, pas d'erreurs, pas d'entraves qui ne tournent au profit de la vérité et qui n'aient pour dernier résultat de la mieux faire connaître, d'en mieux assurer la possession, d'en mieux préciser les termes. Tel fut ce qui arriva spécialement pour les saintes images, lorsque les sauvages attaques de Léon l'Isaurien et de ses iconoclastes mirent l'Église en demeure d'en affirmer la haute utilité comme un dogme de foi, au second concile de Nicée.

Ce qu'il y a d'ailleurs de plus remarquable, à notre point de vue,

dans les actes de ce concile et, en général, dans les écrits des défenseurs de sa doctrine, c'est la persistance avec laquelle ils insistent sur la réalité de l'Incarnation, et nous dirions sur le caractère scriptural des saintes images. Entre la double réalité de la divinité et de l'humanité du Sauveur, d'une part, et, de l'autre, l'usage et le culte des images avec tous les arts qui en dépendent, il y a la plus intime connexion. Au début, en effet, des grandes hérésies, qui eurent de commun, en s'entre-combattant, de saper par sa base le mystère de l'Incarnation, et de nier que Notre-Seigneur Jésus-Christ fût à la fois vrai Dieu et vrai homme, l'arianisme avait manifesté une sensible aversion pour les images du Dieu-Homme, et, au terme de ces luttes suprêmes, la rage sauvage des icoclastes ne semblerait être que le dernier effort de l'enfer vaincu : impuissant contre la personne sacrée du Christ, il s'en prend à ses images.

De quelque côté qu'on l'envisage, il y a solidarité évidente entre le mystère d'un Dieu fait homme et ses images, leur usage et le culte qu'on leur rend, et, par extension, avec les images des Saints.

Dieu s'est fait homme, disaient les Pères de l'Église ; il a vécu parmi les hommes, il a conversé avec eux ; ils l'ont vu de leurs propres yeux, touché de leurs mains. Donc nous pouvens le représenter ; et l'image de son corps vivant et véritable, puisqu'il est Dieu, est pour nous l'image même de Dieu : nous l'honorons en conséquence. Dans une situation si nouvelle, les prescriptions de l'ancienne loi, qui défendaient de figurer la Divinité, ont dû, quelle que fût leur portée, tomber comme une lettre morte.

II.

PERPÉTUITÉ DE L'USAGE DES IMAGES DANS L'ÉGLISE.

L'ÉGLISE n'enseigne point que l'usage des saintes images soit absolument nécessaire au salut. Elle les compte parmi les moyens d'action laissés à sa disposition, qu'elle peut, selon les circonstances, permettre, ordonner ou restreindre ; ses prescriptions à cet égard rentrent dans l'ordre des choses dites de droit positif.

Il n'est aucun doute que l'Église ne puisse aller jusqu'à une interdiction momentanée des images ; mais, en fait, elle n'a jamais pris cette mesure extrême. Elle n'a jamais imposé, même à titre provisoire, à la propagation des images des entraves plus sérieuses qu'il n'en pouvait

résulter de ce système de réserve et de discrétion, connu sous le nom de discipline du secret. Il n'y a nulle apparence que, du côté de ses enfants, une fois régénérés, elle ait eu à se prémunir contre des pratiques idolâtriques. Il n'y a pas de point sur lequel les docteurs catholiques soient plus précis que sur la différence radicale qui exclut toute possibilité de confusion entre l'*image* chrétienne et l'idole. L'image représente un être réel, et le donne pour ce qu'il est; l'idole est la représentation de ce qui n'est pas, ou du moins de ce qui n'est pas ce pour quoi on le donne.

Pour nous, nous croirions que l'usage des images dans l'Église remonte aux temps apostoliques, sur ce seul fondement que les Pères du second concile de Nicée l'ont cru, ainsi que tous les défenseurs des saintes images alors et la plupart de ceux qui les ont défendues dans la suite.

Pour prouver l'ancienneté des images, il n'est plus besoin d'ailleurs d'accumuler les textes et les témoignages : l'examen des peintures des Catacombes avait conduit tous leurs interprètes : Bosio, Arringhi, Bottari, Boldetti, Marangoni, à faire remonter un bon nombre d'entre elles au moins au IIe siècle. D'Agincourt était arrivé aux mêmes conclusions par des déductions mieux motivées. Aujourd'hui, tout en redressant les déductions de ses devanciers relativement à des monuments moins anciens qu'ils ne le supposaient, M. le commandeur de Rossi a porté à la dernière évidence le fond de la thèse qu'ils soutenaient.

Voilà le dernier mot de ces controverses renouvelées avec tant d'âpreté, à partir du XVIe siècle, par les nouveaux iconoclastes. Tous leurs efforts n'ont abouti qu'à envelopper d'un cercle de glace le semblant de culte conservé par les novateurs, tandis que les décisions du concile de Trente, provoquées par leurs attaques mêmes, ont inondé d'un nouveau jour les vrais chrétiens.

Le saint concile, après avoir défini les images en tant qu'elles peuvent être l'objet d'un culte, eut soin d'en déterminer la haute utilité en tant qu'elles sont un objet d'enseignement. Il s'attacha ensuite à combattre et à prévenir les abus qui ont pu ou qui peuvent s'introduire dans leur exécution ou dans leur usage.

Ces abus sont de deux sortes : une image peut induire l'esprit en erreur, ou elle peut produire sur les sens une mauvaise impression, c'est-à-dire agir en sens contraire de sa véritable destination, puisqu'elle doit être faite pour instruire et pour édifier.

Il y a des images erronées ; il y en a de licencieuses qu'il faut proscrire ; il y en a qui ont besoin seulement d'explications pour être bien comprises ; il y en a de plus ou moins convenables qu'on tolère ; il y en a d'insolites et d'extraordinaires contre lesquelles il faut se tenir en garde.

III.

DE L'UTILITÉ DES IMAGES.

Les saintes images sont des livres utiles à tous : aux ignorants, parce qu'ils ne peuvent pas en lire d'autres ; aux esprits cultivés, parce qu'ils sont des hommes, et que tous, qui que nous soyons, en bien comme en mal, nous nous laissons prendre par les sens.

Le portrait d'une personne qui nous est chère, nous la *rappelle*, disons-nous ; ce portrait nous la *représente*, disons-nous encore.

Dieu, il est vrai, en tant que Dieu, ne saurait être représenté par aucune image comparable à un portrait ; mais le Fils de Dieu s'est fait homme : dès lors on a pu représenter ses traits sacrés comme ceux de chacun de nous ; l'homme seul est représenté, le Dieu seul est présent, mais le Dieu et l'homme ne sont qu'une même personne ; c'est à Jésus-Christ Dieu et homme tout ensemble que nous nous adressons, quand extérieurement nous nous adressons à l'image qui le représente, et c'est ce divin Sauveur qui nous entend.

La très-sainte Vierge et les Saints dans l'état de béatitude sont aussi présents en quelque manière, quand devant leurs images nous leur adressons des prières, car Dieu fait qu'ils nous entendent et qu'ils puissent nous répondre par les grâces qu'ils nous obtiennent.

Voilà ce qui a lieu quand nous prions les Saints ; il en est de même quand nous voulons les honorer. Puisque leurs images les représentent, il est naturel que nous rendions à celles-ci tous les honneurs que nous leur rendrions à eux-mêmes, et ce sont eux-mêmes qui en définitive les reçoivent.

Il arrive aussi, par le moyen des images, que nos honneurs prennent un caractère extérieur et public plus facilement qu'elles ne le feraient par le seul usage des paroles, et dans les cérémonies de la canonisation on a soin d'exalter l'image du saint pour célébrer sa propre exaltation.

La nature du culte rendu à l'image ne diffère pas foncièrement de celui qui est rendu à la personne, on le comprend, dès lors que l'image n'est qu'un instrument et un moyen qui n'empêchent pas l'honneur d'aller directement à son objet.

Cependant on doit dire que l'image considérée comme telle a droit encore à un certain respect, à certains honneurs qui ne s'adressent à la personne que d'une manière indirecte, respects et honneurs analogues à ceux que l'on rend aux vases sacrés, aux livres des saintes Écritures et autres objets consacrés au service de Dieu.

Nous ne doutons pas que par la bénédiction du prêtre l'image bénite en général n'acquière une certaine efficacité pour nous mettre plus facilement et plus intimement en rapport avec l'original qu'elle représente.

Dans l'ordre de dignité spirituelle, il y a encore, au-dessus des images dont nous venons de parler, celles auxquelles Dieu s'est chargé lui-même de donner la sanction du miracle. Ces images, objets d'une vénération spéciale, et qui attirent souvent le concours de nombreux pèlerins, l'Église, intervenant de nouveau, les couronne quelquefois solennellement, et le diadème déposé sur le front d'une *Vierge*, par exemple, n'est que l'expression du triple rayonnement de prières, de grâces, de bénédictions adressées à Dieu ou obtenues de lui à leur occasion, dans un sanctuaire privilégié.

A quelque degré de faveur que puissent atteindre les autres images, le crucifix les surpasse toutes en importance, en dignité ; tandis que leur culte est recommandé sans être obligatoire, celui du crucifix l'est devenu comme règle liturgique.

IV.

BEAUTÉ DES IMAGES.

Le culte rendu aux images ou par les images à leurs originaux est indépendant de leur valeur d'exécution. Il suffit, pour lui donner lieu, que l'image soit réputée représenter l'original, et sur ce fondement l'image la plus grossière peut elle-même s'élever au premier rang et réclamer tous les honneurs qui lui sont dus.

On le voit par là même, l'art chrétien ne tombe qu'indirectement sous

le coup de ce qui est de dogme et de prescription disciplinaire ou liturgique relativement aux images, l'Église ne prescrivant rien quant à leur beauté artistique, rien même quant à leur ressemblance. On comprend qu'il en soit ainsi : ces choses étant susceptibles de plus ou moins, il serait difficile de déterminer d'une manière générale où il faut s'arrêter. En cette matière, le temps, les situations, le degré de culture intellectuelle et morale, apportent de telles différences dans les appréciations, qu'il serait impossible de poser des règles positives applicables à tous les cas ; il n'y en a que de négatives atteignant ce qui, dans tout état de cause, doit être évité, c'est-à-dire tout ce qui peut induire en erreur, tout ce qui peut incliner au péché. A ces règles sont assujettis les chefs-d'œuvre de génie artistique, tout autant que les essais informes de la main la plus inexpérimentée : or, dans un ordre d'idées où l'art n'a pas de privilége, on ne peut pas dire qu'il soit expressément mis en cause.

Si donc nous tirons de la doctrine de l'Église une conclusion en faveur de la beauté artistique des images, et par conséquent en faveur de l'art chrétien, c'est par voie de déduction, en étudiant l'esprit de cette doctrine, et les préceptes qui en sont la conséquence.

Évidemment l'Église aime le beau, elle le désire, elle le recherche, elle le propage ! Il semble cependant que, faisant dans ce monde son œuvre propre de rétablir le fondement du beau qui est le bien, elle réserve pour l'autre vie le dernier couronnement du bien qui est la perfection du beau. En attendant, résignée à n'obtenir du beau qu'une imparfaite ébauche, ou tout au plus quelques aspirations vers ses célestes splendeurs, elle encourage ses enfants à lui donner cette satisfaction ; mais elle ne craint pas de l'emprunter souvent à des mains étrangères. Pleine de condescendance pour les fluctuations du goût, qui selon les temps voit le beau ici ou là, elle ne semble demander qu'une chose, c'est qu'à chaque époque on lui consacre ce qui est réputé le mieux ; mais si elle s'arrête à ce qui est compris des hommes, soyez sûr que son attrait la porte vers le beau tel qu'il est goûté des Anges.

Elle ne pose pas directement les règles du beau, mais elle les inspire, et pour nous, c'est après avoir réclamé ses inspirations et prié Dieu de nous communiquer cet attrait supérieur du beau, par lequel on est sûrement ramené au bien, que nous allons essayer d'en exposer les règles.

CHAPITRE II.

DU BEAU.

I.

NATURE DU BEAU.

Le beau se présente à notre esprit comme réunissant une idée de perfection et une idée de jouissance, de jouissance dans la contemplation de ce qui est parfait; il n'est pas la perfection même, mais un de ses aspects; il n'est pas l'harmonie, condition essentielle elle-même de toute perfection, mais il en est un effet immédiat.

L'harmonie, signifiant accord, union, comprend une idée d'unité et une idée de variété : l'idée d'unité dans la variété, du nombre dans l'unité. Hors de ces conditions, il n'est point d'harmonie, dès lors point de beauté.

Rien n'est beau que le vrai, rien n'est vrai que le bien ; le vrai, le bien, le beau sont en soi inséparables. Si trop souvent ils semblent séparés, c'est ou que nous voyons mal, ou que les œuvres de Dieu nous apparaissent dans un état de mutilation et de déchirement. Ces désordres seront réparés ; et, dans leur état définitif, plus parfaitement encore que dans leur premier plan, l'accord sera complet entre le bien, le beau et le vrai, en toutes choses et sous tous les aspects.

Raphaël a exprimé la pensée de cet accord, on peut le dire, en un magnifique langage dans la *Salle de la signature,* car les quatre figures allégoriques qui en ornent la voûte, et dont la signification se développe sur chacun des murs correspondants, peuvent être considérées comme des personnifications : la Théologie, du vrai dans l'ordre surnaturel; la Philosophie, du vrai dans l'ordre naturel ; la Justice, du juste même qui se confond avec le bien, et la Poésie, du beau ou de la beauté dans toutes les

œuvres de l'esprit humain. *Numine afflatur,* elle est un souffle de la divinité. L'empreinte un peu trop forte de mythologie antique dont est ternie l'œuvre du peintre chrétien, n'ôte rien foncièrement à la justesse de la



4

La Poésie. [Raphaël.]

pensée. Supprimer toute réminiscence d'Apollon, il n'en sera que plus vrai de le dire : le beau est un souffle de Dieu, et la poésie n'est que ce côté des choses, cette forme de composition artistique et littéraire, cette disposition de l'âme, où le beau prend le pas sur cette face inférieure du vrai et du bien que l'on peut appeler l'utile, et, comparativement à ce quelque chose de plus positif, la poésie est un souffle et le beau une exhalation, mais un souffle divin et une exhalation qui enlève jusqu'aux cieux.

Le bien, le vrai, l'utile, d'ailleurs, ne sont sacrifiés que si la poésie est creuse et la beauté illusoire; le beau, s'il est véritable, les entraîne avec lui, puisqu'ils sont inséparables. Nous l'avons dit, et nous ne l'avons pas assez dit : le beau en effet, substantiellement, n'est pas autre que le vrai et le bien, il est une face de l'être ; le vrai et le bien nous le montrent sous d'autres aspects ; le vrai est cette face de l'être par où il se fait connaître ; le bien, celle par où il se fait aimer ; le beau, celle par où il se fait ad-

mirer; mais ce n'est pas dire suffisamment pour le définir, car le sentiment du beau cause une satisfaction intime que le mot d'admiration *n'exprime* qu'en partie ; le vrai éclaire, le beau attire, le bien attache.

Le vrai, le bien, le beau sont des manières d'envisager l'être dans la réalité, dans l'efficacité, dans la splendeur de ses perfections. Dans l'état parfait, elles s'appliquent à chacune de ses perfections ; car en lui tout ce qui est vrai est en même temps beau et bon. Et encore que ces idées de vérité, de beauté, de bonté, s'appliquent à l'être lui-même, quel que soit l'aspect sous lequel on l'envisage, si on les considère elles-mêmes comme étant des rapports, elles ont droit réciproquement, tout en demeurant distinctes, d'être qualifiées les unes par les autres. Aussi la vérité est bonne, elle est belle en tant que vérité, et la beauté est un bien, abstraction faite de l'être vrai, de l'être beau.

Ce n'est pas assez de définir la beauté : ce qui plaît, même en ajoutant : ce qui plaît à la vertu éclairée. De Maistre, lorsqu'il s'est servi de ces expressions, ne prétendait pas donner une définition rigoureuse, mais énoncer une vérité de mesure suffisante pour le besoin de la thèse qu'il soutenait. Il n'y a pas que le beau qui plaise ; le bien aussi, réel ou présumé, plaît pour l'utilité et la satisfaction qu'on en retire ou qu'on espère en retirer, sans rapport direct à sa beauté. Le beau, qui est la splendeur du vrai et du bien, est aussi un attrait pour porter vers eux, mais il n'est pas leur unique attrait. On approcherait plus de la vérité si on définissait le beau : ce qui plaît en soi, considérant qu'il suffit, pour en jouir, de le posséder, de cette seule possession de l'âme que donne la contemplation de l'objet, possession susceptible de devenir parfaite, si cet objet est lui-même parfait et purement spirituel.

II.

BEAUTÉ NATIVE, SON MAINTIEN ET SA DÉGRADATION DANS LES ŒUVRES DE DIEU.

Dieu a fait les choses visibles et les invisibles. Il les a toutes créées belles à la manière qui leur convient, celles-là d'une beauté qui n'a pas d'action sur les sens, et qui n'en est que plus haute, car elle ressemble mieux à la beauté incréée ; celles-ci, au contraire, d'une beauté qui ne se

sépare pas dans notre idée des douces sensations de nos yeux et de nos oreilles. Il y a donc différents genres de beauté, de même qu'il y a différents genres de bonté. Ces différences ne tiennent pas seulement à des différences de nature, elles sont motivées par des différences de point de vue et de destination ; autre est la beauté de la fleur, autre est la beauté du fruit. Autre aussi est la bonté que l'on trouve en eux, suivant qu'on les considère par rapport à leur destination directe qui est la reproduction de la plante, ou qu'on s'élève jusqu'à la pensée d'une destination plus excellente qui leur est donnée relativement à un être supérieur, et par-dessus tout relativement à Dieu. Les choses visibles ont des beautés qui ne se voient pas, par leurs rapports avec les choses invisibles, par les idées qui s'y attachent. Il nous arrive souvent d'envisager deux choses dans deux ordres d'idées différents, de juger de la bonté de l'une dans un sens, de sa beauté dans un autre, de faire le contraire quant à celles que nous lui comparons : de là ces disproportions apparentes qu'il nous semble apercevoir entre la beauté et la bonté. En réalité, dans tous les êtres et dans chacune de leurs parties, dans chacun de leurs organes considérés sous le même rapport, la proportion du beau est toujours en proportion du bien. Nous irons plus loin et nous dirons que, selon le plan de la création dans chacun d'eux, la beauté sous tous les rapports devait leur être répartie proportionnellement en raison de la bonté qu'ils renfermaient aussi sous tous les rapports, la beauté visible en raison même de ce qu'ils avaient de bonté inaccessible à toute impression des sens. Cette harmonie sera rétablie, et dans l'état définitif de toutes choses, ce qu'il y aura foncièrement de meilleur sera aussi ce qui apparaîtra au dehors revêtu de la beauté la plus grande. Dans le monde où nous vivons, l'ordre a été troublé, mais non pas détruit ; il conserve des traces de ce qu'il aurait dû être, on y voit apparaître des préludes de ce qu'il doit devenir.

L'ange enivré de sa propre beauté l'a perdue aussitôt qu'il a cessé de la rapporter à Dieu. L'harmonie rompue, elle l'était en tout et à jamais. La nature angélique, à raison de sa simplicité purement spirituelle, se refusant à toute possibilité de réparation, n'offrant aucun refuge où il peut rester quelques débris de sa beauté première, le plus beau des anges, dès le premier instant de sa chute, est devenu le plus hideux des démons. Quand on le représente encore en lutte contre les bons anges, comme expression de son intelligence et de sa force, on peut lui conserver quelque reste de beauté, de grandeur : tel l'a fait Milton. Mais c'est pure fiction.

Tout ce qui lui est inhérent des dons naturels conserve une beauté abstraite, mais cette beauté ne lui appartient plus à lui-même, il la change au contraire en laideur par rapport à lui par l'usage pervers qu'il en fait, car tout mal est laid par là même qu'il est mal, comme tout bien est beau par là même qu'il est bien.

Quand l'âme se dégrade par le péché, elle perd sa beauté, et la laideur de l'âme conduit à la laideur du corps; mais elle y conduit par degrés, et souvent la dernière conséquence physique d'un mal moral ne se fait sentir, par l'abâtardissement des races, qu'au bout de plusieurs générations. Il faut aussi considérer les effets du mal moral sur la beauté du corps suivant ses propres degrés : la passion mène au vice, le vice à l'abjection des penchants. La passion, d'abord, même la passion coupable, loin de détruire les facultés naturelles, les exalte et avec elle souvent la beauté du corps qui en est le revêtement ; mais bientôt le vice les altère les unes et les autres, et quand il devient abject, il les conduit à l'abjection. La pente est fatale ; on peut s'y soustraire à tous les degrés avec l'aide de la grâce divine, tant que la mort ne vous a pas jeté au plus bas, sans ressource. Mais pour se soustraire à cette pente du mal, il faut s'arracher au mal lui-même par la réparation et le repentir, et rompre à temps avec les beautés qui séduisent, pour éviter de périr avec les laideurs qu'elles enfantent.

Nous disons beautés : la beauté est réelle, et, tant qu'elle subsiste, la proportion rationnelle avec une bonté correspondante n'est pas rompue. Cette bonté est dans les facultés natives qui nous sont données afin que nous en fassions un bon usage ; il est dans l'ordre même que l'usage les exalte naturellement, quand il n'est désordonné que relativement à ses conditions morales et sociales. Ce genre de désordre n'en constitue pas moins à lui seul un mal moral, qui contient en germe toute la série de conséquences qui de la passion et de sa satisfaction coupable mènent à toutes les dégradations.

Nous disons un mal moral ; nous ne dirions pas assez si nous ne rappelions que ce mal est un péché, c'est-à-dire un mal contre Dieu, en soi, par conséquent, un mal d'une perversité infinie et d'une laideur à laquelle aucune difformité physique ne pourrait être comparée. Il nous importe de ne pas affaiblir l'horreur qu'il doit inspirer au moment où nous le représentons encore dans ces conditions où il peut revêtir les dehors d'une véritable beauté.

En cela même on voit la bonté et la sagesse de Dieu ; il n'a pas voulu que le corps, par l'effet de la laideur de l'âme, perdît instantanément toute sa propre beauté, tant que l'âme, par un retour vers lui, pouvait, dans un instant, recouvrer toute la sienne, et rendre au corps le droit de rester beau à jamais.

Un beau corps, s'il ne revêt une belle âme, est comme un vêtement conservé pour être digne d'elle quand elle redeviendra belle, tant qu'elle peut le redevenir.

Mais un beau corps vu dans l'accomplissement du mal, au lieu de ramener à la pensée de la réhabilitation, doit rejeter immédiatement vers celle de la dégradation et de la réprobation finale ; et si l'œil de notre âme était bien ouvert, le voyant tel qu'il est destiné à devenir, il nous paraîtrait hideux sur le modèle de Lucifer tombant du ciel et tout à coup transformé en Satan.

III.

DU CORPS ET DE L'AME DANS LA BEAUTÉ.

Formé d'un corps et d'une âme, l'homme est le lien du monde visible et du monde invisible. De toutes les œuvres visibles de Dieu, son corps aussi est la plus belle, mais de toutes elle est aussi celle qui, par la dégradation, peut prendre l'aspect le plus repoussant, quand, cédant au côté animal de son être, il ne sait pas contenir et régler par l'esprit les appétits et les instincts de la chair. Tous les êtres dans la nature ont la beauté qui leur est propre. Quelques-uns des types de beauté offerts par les animaux sont si nobles, que non-seulement l'on s'en sert par comparaison pour exprimer une idée de beauté supérieure chez l'homme, mais on applique cette idée aux Anges et à Dieu lui-même : tels le type du lion, de l'aigle, de la colombe. Mais l'emploi de ces figures suppose toujours qu'un esprit, et même un esprit supérieur, y domine la matière et les formes. Il n'est aucune figure de ce genre qui, dans le cas contraire ne, puisse être prise en mauvaise part; et quand, dans ce sens, l'homme devient animal, l'idée de la ressemblance qu'il acquiert alors extérieurement avec la bête devient le type de la laideur, et en italien, la langue de l'art par excellence, il n'y a qu'un mot, *brutto*, pour dire à la fois le laid et le bestial.

L'art, entendu comme nous le faisons des arts d'imitation, a pour

objet direct les beautés visibles; il les observe pour les imiter, il les imite pour mieux en sentir et en faire sentir la beauté ; une imitation de la nature où il n'entrerait aucun sentiment de cette beauté ne serait pas de l'art; et comme l'homme est le chef-d'œuvre de la création visible, l'art a pour principal objet de saisir et de rendre la beauté humaine. Mais dans l'homme il n'y a pas seulement un corps, il y a un corps et une âme, et l'art qui ne rendrait que la beauté corporelle ne rendrait pas toute la beauté humaine. C'est précisément un privilége de cette nature choisie, à la fois spirituelle et corporelle, de pouvoir rendre visibles par le corps les beautés de l'âme.

Les impressions de l'âme, et par conséquent ses beautés, se manifestent par les impressions correspondantes du corps, et l'exquise délicatesse avec laquelle nos organes se prêtent à ce rôle est le principe de leur plus grande beauté à la fois physique et morale.

Il y a des beautés purement physiques, mais il n'y a pas de perception de la beauté qui soit purement physique. Les animaux sans raison n'en ont pas le sentiment.

L'accord des sons et des couleurs, la cadence du nombre dans l'harmonie universelle excitent, chez tous les êtres doués de quelque sensibilité d'organe, une impression agréable. Il est possible de la considérer comme un effet du beau, mais ce n'en est pas le sentiment, c'est un effet du beau en tant que l'harmonie produit un bien-être sensible : effet irréfléchi, irrésistible, momentané comme la circonstance qui le produit. L'impression passe et la bête va où la portent ses appétits.

A l'homme seul il appartient de s'arrêter au beau avec réflexion, de le contempler, de le rechercher pour lui-même; et dans cette voie les aspirations de son âme ont bientôt dépassé les impressions de ses sens : trait de ressemblance avec les anges qui, n'ayant rien de sensible, savent si bien goûter la beauté des œuvres divines ; acheminement vers Dieu, qui est insaisissable aux sens et la beauté même.

La notion du beau, à raison de l'idée de relation qu'elle renferme, exige une intelligence qui la comprenne ; d'un autre côté, le beau sensible, qui est l'objet fondamental des arts, demande des organes qui le sentent. Or l'homme étant le seul être de la création qui soit à la fois intelligent et sensible, le beau, tel que nous entreprenons de l'envisager, lui appartient en propre et ne peut se concevoir aussi en dehors des moyens qui lui sont propres de comprendre et de sentir.

IV.

BEAUTÉ DANS L'ART CHRÉTIEN.

Comme l'homme lui-même dont il est l'œuvre, l'art a un corps et une âme, et de même qu'il nous arrive de cultiver la beauté et la parure de notre corps préférablement à la beauté de notre âme, de même, dans la pratique de l'art, on recherche trop souvent la satisfaction des sens plus que l'élévation de la pensée et la bonté des sentiments. Il n'en peut aller ainsi dès que la question est posée non plus seulement sur le terrain de l'art, mais que l'on entend parler d'art chrétien. Qui dit chrétien dit la nature humaine réhabilitée par la grâce et relevée, pardessus son intégrité première, jusqu'à une destinée surnaturelle. Au point de vue chrétien, la beauté physique non-seulement doit être tenue au service de la beauté morale, mais elle doit s'élever jusqu'à servir de corps à la beauté de l'âme transformée par la grâce. Elle a son type dans Jésus et Marie : la nature humaine élevée jusqu'à l'union personnelle avec la divinité, comme type de la beauté virile ; la créature ensuite la plus parfaite, toujours préservée et à jamais affranchie de tout ce qui altère les œuvres divines, comme type de la beauté dans la femme.

L'art chrétien n'est véritablement tout ce qu'il doit être, corps et âme, qu'à la double condition de représenter les beautés de l'âme relevées par les plus chastes beautés du corps; mais pour lui l'âme avant tout, et sous ce rapport, jusqu'à un certain point, il procède à l'inverse de l'art qui n'est que de l'art.

Dans la voie de la dégradation comme dans celle de la réhabilitation, c'est toujours l'âme qui commence. Quand par sa faute elle a perdu sa beauté, le corps peut encore quelque temps conserver la sienne ; quand avec le secours de la grâce elle recouvre en se relevant sa beauté première et bien au delà, le corps reste dans l'état d'infirmité et de ruine où l'a réduit l'effet des passions, et il faut qu'il achève de mourir avant de prendre dans une nouvelle vie un aspect digne de l'âme à laquelle il sera à jamais uni.

Il y a bien quelque chose qui se relève dans le corps aussitôt que l'âme redevient bonne et par là même redevient belle : c'est l'expression. Mais

l'expression dans l'art, c'est précisément l'âme, et c'est en effet par l'expression que l'art chrétien triomphe.

L'art antique est arrivé, sous le rapport de la forme, à une perfection que l'art chrétien n'a jamais surpassée, qu'il a rarement égalée, si tant est qu'il l'ait jamais égalée, nous l'avouons non sans peine, car c'est la preuve que la réhabilitation n'est pas complète; nous avouerons même plus tristement encore qu'au moment où l'art né au sein du christianisme, — alors que tout ce qui était resté de la civilisation antique allait cesser de vivre, — qu'au moment, disons-nous, où cet art devenait capable de rivaliser pour la forme avec les chefs-d'œuvre de la Grèce, il cessa d'être chrétien, il cessa du moins de l'être principalement.

Serait-ce parce qu'il était moins chrétien qu'il devenait plus apte à rendre les beautés du dehors? Ne serait-ce pas plutôt parce que, devenu plus apte à les rendre par l'effet d'un progrès continu, lié à la marche toujours croissante elle-même de la civilisation chrétienne, il s'en serait épris au point de les préférer aux beautés du dedans, et par là même serait devenu moins chrétien en les négligeant? Il y eut de l'un et de l'autre dans le mouvement de la Renaissance.

L'art resté plus chrétien ne se serait pas jeté avec tant d'engouement vers le genre de beauté que lui révélait, à cette époque, la découverte et l'étude des marbres antiques ; il s'en serait tenu à une émulation mieux réglée, dût l'effet en être moins rapide, pour atteindre, sous le rapport de la justesse des proportions et de la beauté plastique une perfection égale et même supérieure, sans s'écarter de sa propre voie, c'est-à-dire en maintenant la suprématie de l'esprit sur la matière, la subordination du corps à son âme.

Il avait pour mission non-seulement d'exprimer par le moyen de l'art d'utiles vérités, d'exciter de bons sentiments, mais les vérités les plus vivifiantes, les sentiments de la plus vive piété. La beauté de ces conceptions, de ces effusions de l'âme, était sa propre beauté, non pas seulement en ce sens qu'elles sont belles en soi d'une beauté toute intellectuelle et morale, mais eu égard à l'aptitude du corps humain à les rendre visibles par son attitude et sa physionomie. Il y avait là un ordre de beauté supérieur à tout ce que l'on avait dans l'antiquité enfanté de plus idéal. La forme corporelle de ce noble à la fois et populaire langage laissait à désirer, on ne le conteste pas, mais il la fallait en rapport avec le rôle éminent qu'il était appelé à jouer et cultiver la forme pour elle-même : ce fut la ravaler.

Alors même le sens artistique, si développé quant aux parties extérieures, nous pourrions dire corporelles de l'art, s'oblitéra à tel point, quant à ce qui en est l'âme, que l'on ne sut plus distinguer ce qui faisait la supériorité de l'art chrétien, et qu'on ne vit que décadence barbare, essais inconsistants d'une nouvelle enfance, dans tout ce qui, sous la forme la plus accessible de l'art, avait alimenté la piété, captivé les esprits et quelquefois enthousiasmé les peuples pendant quinze siècles de christianisme.

Il nous faut résolûment adopter une manière d'envisager le beau qui nous permette de tirer profit de notre propre héritage et de l'accroître, de le compléter, en lui ajoutant tout ce qui a pu lui manquer aux époques d'ailleurs les plus florissantes.

V.

L'ART CHRÉTIEN ET L'ART ANTIQUE COMPARÉS QUANT A L'IDÉAL DE LA BEAUTÉ.

Il a pu se faire que l'art, pendant toute une période, pendant des séries de périodes, se soit attaché principalement à rendre les beautés du corps : l'art grec nous en fournit un éclatant témoignage ; tandis que la supériorité de l'art chrétien lui vient de ce qu'il a mieux su rendre les âmes. Mais il n'y a de part et d'autre que du plus et du moins, car il n'est pas de beauté humaine où il n'y ait quelque chose de l'âme; tout ce qu'il y a dans le corps est pour l'âme, et il n'y a pas une de ses attitudes qui n'ait quelque rapport avec l'hôte incorporel qui l'habite. Il y a plus, dans toute production artistique, il y a une manifestation de l'âme : l'artiste y met son âme, qu'il le veuille ou ne le veuille pas, ou plutôt qu'il y songe ou qu'il n'y songe pas. Impossible de peindre une feuille avec quelque sentiment des formes et des couleurs, de la lumière et des ombres, sans quelque perception par conséquent de leur beauté, sans y mettre son âme.

Le sentiment de la beauté élevé jusqu'à l'idéal, tel que l'art antique l'a compris, tel qu'il a su le rendre, se lie intimement avec ce qu'il y avait de meilleur et de plus élevé dans la religion païenne, avec ce qu'il y avait de plus vrai dans la morale des sages de la Grèce et de Rome.

La Divinité, quand il s'agissait de la représenter, apparaissait comme

l'exaltation de toutes les facultés humaines ; la vertu consistait à maintenir ses passions et ses mauvais penchants dans une certaine mesure de décence ou de retenue, dans une certaine modération d'attitude qui n'était pas sans analogie avec le bien joué de l'athlète dans l'arène, et l'athlète était le principal modèle de l'artiste. Voyez, nous ne disons pas les frises du Parthenon, — le cérémonial d'une fête solennelle qui s'y déroule prête à la dignité, — mais les métopes de ce même temple où sont représentés les combats des Grecs contre les Centaures ; voyez ces mêmes combats dans les frises du temple de Phygalie. Le Centaure est le symbole de tout ce qu'il y a de plus impétueux dans les passions humaines inclinant à se confondre avec les impulsions de la bête; le Grec est le défenseur des lois de la civilisation et de la famille ; de part et d'autre cependant, l'acharnement de la lutte est égal, et la noblesse des armes ne dissimule pas la brutalité des coups ; des deux côtés cependant il y a toujours une certaine noblesse dans les attitudes, et quel que soit celui qui frappe, quel que soit celui qui succombe, ils semblent tous se rappeler qu'ils sont mis en spectacle, et qu'ils doivent mériter des applaudissements par leur maintien dans les situations les plus désespérées et dans les rôles les plus odieux, et l'on comprend qu'ils peuvent être tous applaudis, à la condition de savoir bien poser en toutes situations, sans jamais se déformer.

Ce soin de maintenir l'intégrité de la forme a son côté moral, comme la vertu païenne elle-même, nous le répétons; car en fait, pour se contenir dans les convulsions de la douleur, pour s'arrêter sur la pente où le vice mène à la dégradation, il faut des actes de cette force de l'âme qui a donné son nom même à la vertu.

Il y avait dans ce caractère de l'art antique quelque chose de singulièrement en rapport avec l'état d'attente où se trouvait l'humanité avant l'accomplissement de divines promèsses, lorsque, incapable de repousser l'ennemi, c'est-à-dire de vaincre le mal, elle pouvait en contenir le débordement, en ralentir les conséquences et donner le temps de venir au souverain Libérateur.

Il vient au moment où les digues allaient se rompre, et le christianisme ne s'occupe pas de les réparer, car son œuvre est nouvelle, et il pose autre part ses principes de force et de vie. Ce qui pénètre indirectement du christianisme au sein même de l'ancienne société païenne en retarde cependant la ruine, et l'art y eut alors, sous les Antonins, l'un de ses plus beaux épanouissements ; mais les choses vont leur cours, quoique un

peu moins vite, et tandis que tout naît et progresse d'une part, tout s'en va en dislocation de l'autre; et il vint un temps où, d'institutions, il n'y avait plus debout que des institutions chrétiennes, où, d'art, il n'y avait plus que l'art chrétien.

Or, l'art chrétien c'est l'âme avant le corps, le corps au service de l'âme. Le corps, au contraire est revenu depuis dans l'art à passer avant l'âme, et la pensée a été mise au service de la forme. Mais le genre de perfection et de beauté recherché et obtenu quant à la représentation des formes est resté très-différent dans l'art de la belle antiquité d'une part, dans le bel épanouissement de l'art au XVI[e] siècle et tout ce qui s'en est suivi, d'autre part.

Cette différence tient à l'introduction d'un élément nouveau qui s'est associé à l'admiration de l'antique, à l'époque de la Renaissance, bien qu'il soit à certains égards le contraire de son idéal, et que finalement il ait jeté l'art dans de toutes autres voies: cet élément est le naturalisme. La différence apparaîtra encore dans un jour plus frappant, si l'on prend des termes de comparaison plus extrêmes : le point de départ tout hiératique de l'art antique, et le réalisme, dernière conséquence de la pente sur laquelle s'est engagé l'art moderne.

Dans un sens l'art grec, par le culte de la forme, s'est dégagé de l'hiératique qui originairement lui était commun avec l'art égyptien, l'art phénicien, l'art babylonien ; tandis que, en Egypte, au contraire, par exemple, l'art s'est comme pétrifié dans son caractère hiératique. Ce n'est pas que dans l'art égyptien lui-même il n'y eût aucun souci de la forme ; non, on y recherchait et on y distingue une remarquable pureté de lignes, mais la forme était toute conventionnelle et dominée par l'idée. L'art grec comparativement devient du naturalisme ; mais dans les voies de ce naturalisme même et dans sa culture de la forme, il se fait des idées fixes quant aux lignes de la beauté et aux manières de les rendre, qui se ressentent de la rigidité du système hiératique au sein duquel il a pris naissance, et chez lui on ne voit aucune tendance vers ce naturalisme de bas étage auquel nous donnons le nom de réalisme. Ce n'est aussi que comparativement que l'art grec fait prévaloir la forme sur la pensée; dans toutes ses compositions il y avait des pensées, pensées généralement convenues et qui elles-mêmes tenaient de l'hiératisme primitif.

Il y avait du vrai dans les pensées de l'art antique ; mais ce côté vrai s'était de plus en plus altéré, de plus en plus obscurci, et qu'on les prenne

sous leurs formes les plus hiératiques ou les plus artistiques, ces pensées ne sauraient entrer en comparaison avec les pensées chrétiennes que pour faire ressortir sous ce rapport l'incommensurable supériorité de l'art qui exprime celles-ci. C'est la supériorité tout à la fois de l'idée sur l'idée et de l'idée sur la forme. Pendant bien des siècles l'art chrétien demeura attaché à l'idée à la manière même de l'art antique, les affections de l'âme ne s'y joignant que secondairement; au XIVe et au XVe siècle, il acquit un autre genre de supériorité par l'expression des sentiments de l'âme au moyen de la physionomie humaine, supériorité plus essentiellement artistique. Le développement de ce genre de beauté se rattachait par des rapports intimes avec celui du naturalisme. Il en provenait à certains égards, et cependant il réagissait contre ses tendances pour en prévenir les conséquences exagérées et s'assurer un refuge contre leur envahissement.

Le naturalisme consiste dans l'art à substituer l'imitation de la nature, telle qu'on la voit immédiatement sous ses yeux, à des représentations plus ou moins conventionnelles, soit que la convention ait en vue un idéal de formes ou qu'elle ait pour objet l'expression plus directe de la pensée. Il a fatalement pour effet d'abaisser le niveau de l'art, soit au point de vue intellectuel et moral, soit au point de vue de la beauté plastique. Il porte à l'observation de la nature dans un esprit trop étroit et peu en rapport avec le véritable caractère de l'art, et à ses ressources bien comprises. Il aspire cependant à un genre de beauté essentiellement vrai, et la poursuite qu'il en fit développa des qualités correspondantes, fit disparaître les défauts contraires, et l'art moderne lui doit une vie, un mouvement, un relief, qui expliquent et justifient jusqu'à un certain point les préférences qu'on peut lui accorder sur l'art antique. Mais ces préférences sont bien mieux motivées si, dans l'art moderne, on considère la supériorité dans l'expression des sentiments de l'âme. Cette supériorité, après l'avoir constatée dans l'art chrétien considéré comme tel, nous la retrouvons en effet, quoique dans un moindre degré, dans l'art moderne, qui en est dérivé, et qui, nonobstant ses déviations, conserve encore une empreinte foncièrement chrétienne, si bien que, par ses sommités, il est toujours de l'art chrétien, quoiqu'à le prendre dans son ensemble les pensées et les affections chrétiennes n'en soient plus l'objet aussi direct qu'elles l'avaient été et qu'elles auraient dû toujours l'être, qu'elles cessent de l'être entièrement dans un trop grand nombre de ses œuvres, même des plus vantées.

VI.

DIFFÉRENTS GENRES DE BEAUTÉ.

Les qualités et les défauts qui, dans les œuvres d'art, peuvent motiver l'éloge et le blâme, sont aussi variés que les points de vue sous lesquels on peut les considérer, et l'admiration même y peut prendre légitimement tour à tour les voies les plus diverses. L'essentiel est de bien déterminer le genre de beauté qui attire, les côtés défectueux qui motivent de justes critiques. Aucune œuvre humaine n'est parfaite en tous points ; il appartient pourtant à l'homme en toutes choses d'aspirer à la perfection. Cette aspiration même contient un germe de beauté; ce germe peut se développer dans l'esprit de l'observateur; et, par l'union de deux esprits qui se comprennent, une ébauche incomplète s'achève en quelque sorte avec toute la beauté dont son auteur a fait naître l'idée. Ceci est vrai surtout de l'art chrétien, tout ce qui est chrétien étant dans la voie où toutes choses doivent atteindre la réunion de toutes les perfections. Admirer dans l'art chrétien des œuvres incomplètes ne veut pas dire qu'on les goûte en tant qu'incomplètes et qu'on n'attache aucune importance à ce qui leur manque, mais l'on peut suppléer par la pensée à ce qui leur manque, et les voyant dans l'état de perfection dont elles donnent l'idée, on les trouve belles, et plus belles que tel ou tel autre objet de comparaison, d'un savoir-faire irréprochable joint, si l'on veut, à une grande vigueur de touche et à tout ce que l'on peut supposer de qualités extérieures, mais qui ne soulèvent ni l'esprit par des pensées, ni le cœur par des affections.

Le P. Cahier rapporte que, montrant à Hippolyte Flandrin une miniature du moyen âge d'une exécution au-dessous du médiocre, mais d'un grand caractère par l'élan unanime avec lequel les vingt-quatre vieillards acclamaient le divin Agneau, l'artiste s'écria : « Que c'est beau! »....

D'un autre côté, on peut goûter tout ce qu'il y a de beau quant à l'harmonie, et l'éclat des couleurs, le relief des formes, la vérité des mouvements dans les œuvres de nos grands maîtres modernes, tout ce qu'elles ont de vie et d'action dramatique, sans être obligé, à chaque fois qu'on en parle, de renouveler ses réserves sur ce qu'elles accordent de trop aux sens, au détriment de la pensée et souvent de l'édification. On peut, à plus forte raison, y relever ce qu'elles peuvent avoir d'âme encore, ce qu'on peut y

trouver de bon et d'édifiant sans se rappeler, à plus forte raison sans avoir à rappeler dans le moment même combien, sous ce rapport, elles ont été surpassées dans des voies qu'elles auraient dû perfectionner et non pas délaisser.

De même, on peut, ou successivement, ou selon une disposition plus permanente de son propre goût, porter son admiration sur les chefs-d'œuvre de l'art antique ou sur les chefs-d'œuvre de l'art moderne, apprécier l'idéal à sa juste valeur et sentir tout le charme d'une imitation de la nature prise plus près de nous. On peut reconnaître ce qui devient excessif dans tous les genres et même, quand la mesure déborde, ne pas méconnaître ce qu'il y a de valeur dans le haut talent du Bernin, malgré son afféterie, ce qu'il y a, par exemple, d'élévation dans le génie de Canova et de noble pureté dans son style, malgré la froideur de cette galvanisation de l'antique tentée par lui après dix-huit siècles de christianisme.

Cette comparaison nous amène à un point où l'on peut se demander si dans l'art il y a encore quelque chose de chrétien. Descendez cependant plus bas encore sous ce rapport, et observez les bergeries de Boucher ou de Wateau et les rodomontades grecques ou romaines de David : vous y trouverez des qualités que non-seulement vous pouvez goûter au point de vue de l'art, mais qui peuvent être mises au service des pensées et des affections chrétiennes. Vous ne méconnaîtrez pas surtout qu'à Canova, qu'à David sont dus des efforts pour relever l'art, efforts qui l'ont relevé en effet tout à la fois quant à l'étude de la nature et quant à l'idéal des formes, et qu'il s'est trouvé des artistes chrétiens pour profiter de ce mouvement ascensionnel. Et quant au style affecté et tourmenté de la fin du XVIIe siècle et du XVIIIe, si éloigné du naturel quoique provenant du naturalisme, — éloigné en ce point que celui-ci en était venu à provoquer à la vie et au mouvement jusqu'à l'exagération, — il ne serait pas juste de ne tenir aucun compte des œuvres du premier ordre pour leur temps, qui ont donné un caractère de magnificence à beaucoup d'églises de cette époque.

Une autre conséquence qui ressort de toutes ces réflexions, c'est que dans l'art la convention se retrouve au sein de tous les systèmes. Quoique différemment entendue, l'imitation de la nature n'en est pas moins la base des arts plastiques, désignés encore sous ce nom même d'arts d'imitation, et c'est dans la nature qu'ils doivent puiser tout ce qu'ils revêtent de beauté extérieure ; mais c'est moins en copiant les beautés de la nature qu'en les interprétant qu'on les transporte dans une œuvre d'art ; c'est

par cette interprétation même que l'art, s'élevant dans la région des beautés intellectuelles et morales, surpasse la nature elle-même. Il y faut d'ailleurs une juste mesure de convention et une juste mesure d'imitation, et les proportions de l'une et de l'autre doivent varier suivant les genres, suivant les lieux, les sujets, suivant les tons. Comment elles peuvent varier ? on le comprendra mieux en suivant l'application que nous allons faire de chacune de ces idées aux différentes parties de l'art : à l'invention, à la composition, à l'expression, au dessin, et encore en ce qui concerne la peinture au clair obscur et au coloris.

Il y a d'ailleurs bien des manières d'apprécier la beauté. Chacune de ces parties de l'art est susceptible d'une beauté propre, indépendante jusqu'à certain point de celle des autres parties; dans chaque partie peuvent aussi se retrouver toutes les nuances de la beauté qui passent du joli à l'élégant, au gracieux, qui s'élèvent, quand on se sert des termes de superbe, de magnifique, mais qui sont réputées se maintenir à une élévation bien plus soutenue et mieux appréciée quand on dit simplement : c'est beau ! Car le beau alors n'a qu'un superlatif, le sublime, et sur les hauteurs qu'il habite, comme dans toutes les voies qui y mènent, la beauté de forme n'est que l'enveloppe, mais elle est l'enveloppe obligée des belles, bonnes et saintes pensées dont l'artiste chrétien se nourrira toujours, s'il sait les puiser dans les sujets qu'il a mission de représenter.

CHAPITRE III

DE L'INVENTION ET DE LA COMPOSITION.

I.

QU'EST-CE QUE L'INVENTION?

L'INVENTION et la composition dans l'art ont souvent été confondues ; le principe de leur distinction est moins dans leur objet que dans la manière de l'envisager : l'invention est du domaine de la conception, ou plutôt dans l'art elle la constitue tout entière ; la composition est du domaine de l'exécution. L'inventeur conçoit le sujet et conçoit la manière de le rendre ; mais la manière de le rendre, c'est déjà de la composition. Il faut inventer sa composition ; l'invention n'existe qu'à la condition d'avoir pris une forme dans l'imagination de l'artiste, et cette forme est un commencement de composition. Nous ne pouvons séparer l'invention de la composition que par une abstraction, mais pour en parler, cette abstraction est légitime et nécessaire.

L'invention ne s'attache pas à un sujet sans lui attribuer une forme; nous ne la considérons cependant que par rapport à la conception seule du sujet, réservant pour la composition les moyens généraux aussi bien que les moyens particuliers de le rendre.

Pour faire une œuvre d'art, il faut avant tout avoir un sujet. De quelque part qu'il lui vienne, quels que soient son genre et son caractère il faut toujours que l'artiste s'en pénètre, qu'il s'en inspire, qu'il se l'approprie en l'envisageant à son point de vue d'artiste : cette appropriation, soit que le sujet ait été de son choix ou qu'il l'ait seulement adopté, est à nos yeux ce qui constitue l'invention artistique.

C'est dans l'invention que se manifeste l'esprit vraiment créateur.

L'ange de Raphaël que nous avons reproduit en tête de cet ouvrage montre comment peut s'inspirer un esprit créé, et devenir créateur lui-même en s'élevant vers Dieu. En effet, le mérite de l'invention humaine consiste moins à imaginer rien de nouveau, que dans cette pénétration du coup d'œil qui relève ce que le commun des esprits laisse passer inaperçu. C'est ainsi que le génie s'empare des choses, quelquefois des choses les plus vulgaires, et leur donne un tour neuf et piquant; il saisit le point culminant d'un effet, le nœud d'une question, le moment décisif d'une action, la partie vitale d'un événement, il prend ainsi la pensée d'un autre sans rien perdre de sa propre originalité. C'est sur des sujets longtemps élaborés avant eux que les grands peintres comme les grands poëtes, grands poëtes eux-mêmes en cela, ont communément construit leurs plus beaux ouvrages, et leur gloire n'en a nullement souffert.

C'est au contraire le propre de la médiocrité de se tendre l'esprit pour aviser à quelque chose qui jusqu'alors soit resté sans exemple ; et réussît-on quelquefois dans cette voie à se montrer ingénieux il arrive plus souvent qu'on n'y rencontre que le faux, l'affecté et le bizarre.

La manière de s'emparer du sujet est seule exclusivement du domaine de l'art dans l'invention, mais il est convenable d'y rattacher de brèves considérations relatives au choix même de ce sujet, à la connaissance que l'artiste doit en avoir, aux sources où il doit puiser cette connaissance, considérations propres non-seulement à le guider lui-même, mais à guider ceux qui peuvent avoir à le précéder, à l'accompagner ou à le suivre dans cette étude préliminaire.

II.

CHOIX DU SUJET.

Le choix du sujet pour le commun des artistes est devenu tout ce qu'il y a de plus arbitraire. Fera-t-on un Bacchus ou un saint Jean? peindra-t-on un trait héroïque ou une scène de boudoir? Pure question de prévoir ce qui se prêtera le mieux au modelé, ce qui fera le mieux sur la toile. On choisit son sujet comme le sophiste la question qu'il prend à tâche de soulever. Montrer son savoir-faire, être applaudi et trouver un acheteur, voilà tout ce que l'on se propose, ou si l'on accepte un sujet de

commande, c'est comme un faiseur de bouts-rimés : point de but moral, point de destination précise.

Il ne peut en aller ainsi de l'art chrétien, nous le comprenons comme un ministère, et chacune de ses œuvres doit avoir un but, but toujours élevé, puisqu'il s'agit d'édifier des âmes, et ou le sujet est absolument commandé par le but et la destination, ou du moins le choix en doit être ramené à certaines limites déterminées en conséquence.

Au-dessus d'un autel il convient de représenter le saint ou le mystère sous l'invocation duquel il est dédié, et cette représentation doit avoir un caractère particulier de concentration et de recueillement. Ce sera moins les actions du saint que le saint même en personne considéré comme protecteur et comme modèle, qui devra être pris pour sujet en pareille situation, et de même, si c'est un mystère, plutôt sa pensée fondamentale que son développement.

Toute représentation qui prend le caractère d'un récit, où l'on expose une série de pensées et de faits, est mieux placée dans les parties latérales du monument. Nous parlons de séries de pensées et de compositions, parce qu'il est bien préférable de procéder ainsi par voie de sujets qui s'enchaînent ensemble, que de les juxtaposer sans corrélation les uns avec les autres.

Il y a des sujets qui conviennent à tous les édifices religieux, les faits, par exemple, de l'Ancien et du Nouveau Testament, l'assemblée générale des saints, tandis que les histoires particulières des saints, les faits de l'histoire seront choisis, en raison des divers motifs d'honorer tels ou tels saints préférablement dans tels ou tels lieux, en raison des événements qui s'y seront accomplis, des grâces qu'on y aura spécialement obtenues.

Indépendamment de la distinction faite entre un tableau d'autel, un rétable, une verrière principale et des décorations plus ou moins accessoires, les sujets ne doivent pas être distribués indifféremment au dedans ou au dehors, à droite ou à gauche d'une église. Une coupole semble faite tout exprès pour la représentation de la cité bienheureuse et aussi pour tous les sujets où le ciel peut apparaître comme objet principal de représentation. Nous admirons l'ordre des sujets choisis pour les mosaïques qui recouvrent dans toutes ses parties la basilique de Saint-Marc, à Venise : elle est précédée d'un *atrium*, et recouverte d'une série de coupoles entre lesquelles on en distingue trois principales qui, dans la ligne médiale, s'élèvent au-dessus du chœur et de la grande nef. L'histoire de

l'Ancien Testament occupe l'*atrium*; l'idée d'avénement est exprimée, dans la coupole du chœur, par une figure du Christ entouré de prophètes; il faut partir de là pour voir s'étaler dans toutes les parties de l'édifice les mystères évangéliques. On revient à la coupole centrale pour voir le Sauveur remonter au ciel dans le mystère de l'Ascension, et le complément de ce mystère, la Descente du Saint-Esprit, se voit dans la coupole suivante.

Au pendentif d'une coupole, les quatre évangélistes, les quatre docteurs de l'Église grecque ou latine, les quatre vertus cardinales sont d'autant mieux à leur place, qu'à la condition du nombre quatre ils joignent celle d'offrir une idée de fondement. Comme idée de fondement, c'est encore une belle pensée que d'avoir adossé à chacun des piliers de la basilique de Saint-Pierre, au Vatican, les statues des saints fondateurs d'ordres religieux.

Quand on emploie comme supports des figures humaines placées dans des conditions qui naturellement seraient pénibles et forcées, comme dans des modillons ou des culs-de-lampe, il ne sied pas de représenter dans cette situation aucun saint personnage, mais des démons et des vices considérés comme ennemis vaincus et réduits en esclavage.

En dehors des églises, quand la cité est chrétienne, les sujets chrétiens devraient trouver place partout, mais être toujours choisis en raison de leur place. Pour nous en tenir à des exemples très-précis, renfermons-nous dans l'enceinte d'un monastère : le cloître est on ne peut mieux disposé pour recevoir la vie du saint patron ou des saints qui ont honoré cette enceinte de leur présence; dans le réfectoire, c'est avec raison qu'on a pris l'habitude de faire figurer de saints repas, les noces de Cana, la Cène; dans la salle du chapitre, pas de sujet plus heureux que celui du Beato Angelico à Saint-Marc de Florence, où au pied de la croix sont réunis d'un côté les saints protecteurs du couvent et de la cité, de l'autre les saints modèles de la vie monastique.

Sur un tombeau la croix résume tout ce qu'il faut dire : la vie et la mort. Les premiers chrétiens n'exprimaient sur les tombeaux que des idées de vie, de salut, de délivrance. La résurrection de Lazare, la délivrance de Jonas peuvent être considérées comme type de ces représentations ; la meilleure manière de représenter le défunt, c'était de le faire apparaître dans l'attitude de la prière les mains étendues vers le ciel, c'est-à-dire dans un état de perpétuelle union avec Dieu. Au moyen âge, la figure dominante sur les tombeaux est celle du défunt couché dans le

sentiment du sommeil. Le sommeil donne l'idée du réveil, la pensée est belle encore. Qu'il soit entouré de ses saints protecteurs, du cortége de ses vertus, on comprend que c'est là tout ce qui lui importe après cette vie pour trouver grâce devant Dieu. Les insignes des dignités de ce monde, les expressions de la douleur ont légitimement leur place sur les tombeaux ; mais quand ils viennent y tenir la première place, c'est une bien grande pauvreté d'idée pour un tombeau chrétien.

III.

DES SOURCES D'INFORMATIONS.

Le choix du sujet dans toute œuvre d'art chrétien doit être fait à raison d'un but, d'une destination, d'une situation. Il est des situations qui limitent le choix à un petit nombre de sujets, il en est qui l'imposent, il en est d'autres qui lui laissent une grande liberté. Dans tout état de cause, il importe de savoir à quelles sources on devra recourir, soit pour prendre du sujet les premières notions qui le font choisir, soit afin d'acquérir les connaissances nécessaires pour le bien comprendre et le bien rendre.

Au nombre des sources, il faut compter les documents écrits et les monuments figurés. Les documents écrits, où l'art chrétien va communément puiser, sont ou inspirés ou simplement authentiques, ou au contraire on ne doit les compter que parmi les traditions douteuses et même parmi les produits d'une imagination plus ou moins réglée.

Tout est à prendre dans les saintes Écritures, dans les enseignements de l'Eglise, dans ses rites sacrés, mais conformément au but, à l'espace, au caractère de la représentation ; il en est de l'artiste comme de l'écrivain, qui, sans cesser d'être vrai, se permet de varier son langage. Il lui arrive très-légitimement tour à tour de présenter les choses dans l'ordre où elles se sont passées, de les grouper sans nul égard aux différences de temps et de lieu, d'exprimer la substance du fait plutôt qu'aucune de ses circonstances. Ce qu'il faut toujours puiser dans ces sources sacrées, c'est l'intelligence du fond. Un usage analogue à celui des livres saints et des autres sources où l'Eglise a mis son cachet sacré, s'applique aux documents, vies des saints, histoire ecclésiastique, réputés par la saine critique d'une autorité certaine ou très-probable. On tiendra surtout à ne rien

représenter qui soit contraire à aucune de ces sources vénérables ; mais elles ne peuvent pas apprendre tout ce qui est nécessaire à l'artiste de savoir ou d'imaginer pour représenter les faits même qu'elles rapportent en détail, à plus forte raison les hommes et les choses, dont elles ne nous font connaître que l'existence et le caractère général. L'imagination doit alors accessoirement suppléer au silence de l'histoire ; mais nous lui recommandons de s'arrêter et de voir s'il n'est pas des sources intermédiaires où il lui sera préférable de puiser, et des échos de vérité et un souffle plus élevé, et une communauté de vues qui préserve du caprice et de l'isolement.

C'est là que les traditions d'une authenticité douteuse, les légendes plus ou moins brodées peuvent trouver place convenablement ; mais il y a encore bien des distinctions à faire : parmi les données de cette sorte, il y en a de respectables dans leur ensemble, d'autres au contraire de condamnables et même de condamnées : tels sont les livres apocryphes faussement attribués à de saints personnages de l'Ancien ou du Nouveau Testament et entachés même pour la plupart d'erreurs dogmatiques; cependant il n'est pas dit que ces livres eux-mêmes ne contiennent rien de vrai dans les faits et les circonstances qui peuvent expliquer et accompagner les récits des livres canoniques : loin de leur être contraire, nous dissuaderons de rien y puiser directement ; mais une tradition qui repose sur d'autres fondements ne doit pas être rejetée des représentations de l'art, bien loin de là, par cela seul qu'elle est passée par ces courants impurs, et à nos yeux c'est un fondement suffisant qu'une pratique de l'iconographie chrétienne longtemps continuée ; alors les livres apocryphes peuvent servir à éclairer la question à titre de commentaire.

Dans tout état de cause cependant, on doit demander à l'artiste de respecter les vraisemblances ; il n'y a que la vérité certaine qui puisse autoriser à représenter des circonstances invraisemblables; à plus forte raison, devra-t-on rejeter tout ce qui serait puéril, peu édifiant eu égard à la disposition actuelle des esprits.

Les règles de la vraisemblance comme les conditions de la probabilité varient selon l'état de la critique ; l'artiste ou ceux qui le dirigent doivent connaître cet état au moins sommairement et s'y conformer sur les points importants et généralement convenus. Nous ne les obligerions pas à en suivre en détail toutes les fluctuations, d'en subir toutes les décisions, si souvent hasardées elles-mêmes. Chacun à cet effet fera usage de son

propre bon sens, mais aussi il sera justiciable du bon sens des autres.

Une légende reconnue pour n'avoir dans son ensemble ou dans telle et telle circonstance qu'une valeur poétique ou symbolique, peut être maintenue dans ce sens conformément à l'usage : tel est le combat de saint Georges contre le dragon, et probablement saint Christophe portant l'Enfant Jésus. Nous admettons de même qu'on puisse continuer à donner le lion comme attribut à saint Jérôme, à raison de la signification et de l'usage reçus, bien que cette attribution provienne originairement d'une méprise.

Les légendes qui manifestement ne peuvent soutenir la critique méritent cependant d'être étudiés, afin d'y trouver la clef des œuvres de l'art qui s'en sont inspirées à d'autres époques. Dès le ve siècle, les livres apocryphes leur ont apporté un contingent qui n'est pas à l'abri de tout reproche, et il n'est pas plus permis d'ignorer quelle fut au moyen âge l'extension de la légende, qu'il le serait maintenant de l'imiter sous ce rapport en tous points ; mais dans ce qui ne pourrait pas être imité, il est bon de savoir goûter ce qui sera en tout temps une heureuse source d'inspiration : l'élévation des idées, la fraîcheur des sentiments, la saveur de la piété, la suave naïveté de la foi, quelquefois ses vives ardeurs.

Dans ce qui précède on a pu voir quel était le rôle de l'iconographie comme source d'information. L'iconographie est la langue de l'art fixée par l'usage : à ce titre elle a sa valeur propre; réduite à sa propre autorité elle mérite encore d'être respectée ; elle va jusqu'à couvrir de sa protection certains éléments de représentation dont l'origine pourrait être défectueuse, car ce n'est plus alors l'origine que l'on considère, mais l'expression consacrée d'une utile vérité.

L'iconographie a une valeur propre, mais non pas une valeur souveraine. Sa valeur dépend tout entière des vérités exprimées par son moyen, de leur à-propos, du bien qui en doit résulter.

On ne peut jamais se prévaloir de précédents iconographiques pour employer des modes de représentation qui tendraient à altérer l'essence du sujet, à dénaturer un fait principal ou des circonstances importantes, à obscurcir quelque vérité; à plus forte raison, devrait-on les rejeter, s'ils favorisaient des erreurs graves, bien que, dans les intentions de leurs auteurs, ils fussent exempts de toute erreur. Proclamons bien haut surtout qu'en matière d'orthodoxie et de morale l'iconographie est toujours justiciable des légitimes gardiens de la foi et des mœurs.

IV.

QU'EST-CE QUE LA COMPOSITION, ET QUELLES SONT SES RÈGLES ?

SEMBLABLE à l'auteur dramatique qui choisit ses personnages, leur trace à chacun son rôle, dessine leurs caractères et détermine le temps, le lieu, les circonstances où il les mettra en scène, l'artiste, quand il possède bien son sujet, prend des dispositions analogues pour le bien rendre. Il les calcule en raison du but qu'il se propose, des procédés de son art, de l'espace qu'il est appelé à remplir. Ce choix pourrait être considéré au point de vue spéculatif de l'invention ; mais, comme il se fait sur ces confins où commence l'usage des moyens pratiques, il nous est permis, pour en parler, de passer sur le terrain de la composition.

On confond souvent la composition avec la disposition et l'ordonnance. La composition est le terme général qui comprend tous les autres, et à elle seule appartient le choix des éléments principaux de la représentation. Quand ce choix est rangé dans le domaine de l'invention, la composition est réduite au rôle subordonné de la disposition.

La disposition consiste à disposer les éléments de la représentation d'une manière convenable pour le regard, et l'ordonnance n'en diffère que par une faible nuance : elles envisagent les mêmes choses et se proposent le même but, mais la première y attache une idée d'ordre et de clarté, la seconde une pensée d'ordre et d'harmonie ; nous disons volontiers : une sage et habile disposition, une belle et noble ordonnance.

Les qualités exigées de toute composition sont l'unité, la vérité, la clarté et le charme pittoresque.

L'unité est la première règle de toute composition artistique ou littéraire : sans unité on ne saurait de diverses parties former un corps et marcher fermement vers un but.

Nous distinguons l'unité de pensée, l'unité de temps et de lieu, l'unité de point de vue.

L'unité de pensée consiste à n'avoir dans un même tableau qu'une seule pensée dominante : l'unité de temps et de lieu, à la comprendre dans une seule action principale : l'unité de point de vue, à concentrer l'attention sur un seul groupe où cette action se dessine d'une manière décisive.

L'unité de pensée peut exister entre plusieurs tableaux groupés dans un même lieu, et concourant tous à un ensemble commun : ou comme les chants d'un poëme, ou comme les scènes d'un même drame, ou comme les chapitres d'un même livre.

On a accusé les anciens maîtres chrétiens de s'être fréquemment soustraits aux lois de l'unité, lorsque dans un même tableau ils ne craignaient pas de grouper les actes successifs d'une même vie, d'un même événement, les développements d'une même pensée, où il y avait réellement la matière de plusieurs tableaux. Si ce sont là des infractions à ces lois, elles n'atteignent que l'unité de temps et de lieu, ou celle du point de vue. Chez ces maîtres, l'unité de pensée est observée au contraire avec un sentiment du sujet toujours soutenu et suivi, que ne connaissent plus les modernes au même degré.

Dans les premiers plans de beaucoup des meilleurs tableaux modernes, ces figures destinées à servir de repoussoir, étrangères aux sentiments qu'elles devraient réveiller, ne font-elles pas souvent que détourner l'attention de son véritable objet ?

L'unité de pensée blessée en cela est la seule qui ne devait pas souffrir de transaction. Le parti que l'on peut tirer en faveur même de cette unité, d'une succession de scènes variées réunies dans un même tableau, excuse ce procédé, s'il ne le justifie pas. Dans le tableau de la *Prison de saint Pierre*, Raphaël nous montre deux actions bien distinctes accomplies par le même personnage. Et cependant oserait-on dire que l'effet de ce tableau soit affaibli et divisé par le manque d'unité ? Nous conseillerons cependant d'y mettre de la réserve et d'observer communément tous les genres d'unité, dût-on dire un peu moins pour le dire plus correctement.

Comme l'unité, la vérité dans la composition s'applique à la pensée et aux formes extérieures. L'artiste a dû s'assurer de la vérité de sa pensée par l'étude de son sujet, et la validité des sources où il en a puisé la connaissance, et ce soin est du ressort de l'invention. Il doit ensuite par le choix et la disposition de ses éléments de représentation, conformément à leur signification naturelle ou convenue, faire que cette pensée soit bien comprise, et c'est là ce qui est le plus important quant à la vérité de la composition. Il en résulte que cette vérite ne dépend pas si absolument de l'imitation de la nature qu'il suffise, comme l'on dit, pour l'obtenir, de prendre la nature sur le fait.

Il est beaucoup de choses, en effet, que la nature ne nous offre pas dans

les termes où il faut les peindre : sans parler de tous les sujets où l'on exprime des idées et des faits généraux, prenez les compositions historiques : impossible d'en rendre les circonstances successives, d'en saisir le point dramatique, de les mettre en perspective, sans des artifices de composition; il n'est point d'école qui n'ait les siennes.

La vérité relativement à l'imitation de la nature dans la composition, comme dans les autres parties de l'art, tient à l'exactitude des rapports et à la justesse des impressions communiquées.

La clarté de la composition, d'accord avec son unité, demande que la pensée dominante ressorte dans la partie la plus saillante du tableau; elle demande que celui-ci ne soit pas encombré de personnages accessoires, et qu'aucun n'y soit admis dans un rôle, une attitude, un sentiment qui partagerait l'attention au détriment du but bien défini que l'on doit se proposer.

La clarté est inséparable de la précision. Il faut, dans toute œuvre d'art, que le rôle, le caractère de chacune des personnes et des choses soit distinct et déterminé, motivé par conséquent.

La clarté exclut la confusion : transporter dans un tableau le pêle-mêle de certaines foules, sous prétexte de vérité naturelle, ce serait mal comprendre la mission de l'art. Vous pouvez donner l'idée de confusion sans être confus vous-même; quelques indications suffisent.

La composition doit présenter un ensemble agréable à la vue; il est difficile qu'elle n'y réussisse pas, si elle réunit toutes les qualités que nous venons de lui demander. Il faut d'autant moins faire sa première préoccupation de flatter les yeux, que l'on arrive sûrement à les satisfaire, en suivant la voie où le pas est donné à des préoccupations d'un ordre plus élevé.

Il est passé en chose jugée, qu'une bonne composition ne doit laisser nulle part des vides trop disproportionnés avec les espaces qui sont remplis, et que, sans être d'une symétrie trop affectée, elle doit combiner les masses de manière à ce qu'elles paraissent se faire équilibre de chaque côté du groupe central. L'on conseille d'élever ce groupe au-dessus des parties latérales, et c'est là ce qui constitue la disposition pyramidale.

C'est très-bien, pourvu que l'on atteigne ce résultat sans trop d'apprêt, sans rien lui sacrifier de plus essentiel. Il ne faut pas non plus se hâter de condamner une composition qui ne l'atteint pas, lorsqu'elle a obéi à d'autres exigences, et surtout si elle a poursuivi avec succès des beautés d'un ordre supérieur.

Il faut tenir compte surtout de la différence des sujets et de leur destination : les anciens maîtres faisaient preuve de beaucoup de bon sens, quand ils variaient leurs systèmes de composition, eu égard à ces différences. On leur reproche trop de symétrie ; mais ce grief ne saurait porter que sur leurs tableaux d'autel ; leurs tableaux historiques, au contraire, pécheraient plutôt par l'absence de combinaisons calculées; les choses y apparaissent trop naïvement comme elles se présentent à la vue dans la nature. Or c'est surtout aux tableaux d'autel que convient la disposition symétrique et pyramidale, cette disposition étant d'accord avec la solennité qu'ils demandent.

Tout ce qui concourt à faire une bonne composition ayant été pris dans une juste considération, il resterait encore quelque chose à faire pour la revêtir d'un dernier charme, si on n'y voyait l'empreinte de ce sentiment délicat et délié qui se nomme le goût. Le goût se manifeste dans la disposition des moindres objets, et il se prête trop bien à la variété des aptitudes et des circonstances pour que nous puissions, dans nos aperçus généraux, nous proposer rien de plus que d'inviter l'artiste à soigneusement le consulter.

V.

DES DIFFÉRENTS GENRES DE COMPOSITION.

Les qualités que nous venons de passer en revue conviennent également à tous les genres de composition; il n'y a de différence que relativement à la manière d'en faire l'application. Les différences qui existent entre les différents genres de composition tiennent surtout à la distinction et au mélange, en diverses proportions, de ces deux modes que nous appelons historique [1] et symbolique, le nom d'historique étant appliqué aux compositions où l'on représente directement les faits, celui de symbolique

1. Il ne faut pas confondre la signification de ce mot historique, tel que nous l'entendons ici, et celui du mot histoire. Quand on dit un peintre d'histoire, cette dernière expression vient de l'italien, où elle était entendu originairement dans le sens d'une mise en scène de personnages, quel que soit le caractère de la représentation : ainsi proprement un peintre d'histoire serait un peintre représentant des personnages mis en scène, ce qui s'applique aussi bien aux compositions que nous appelons historiques, et à celles que nous appelons symboliques On en est venu à se servir de ce terme, peintre d'histoire, par opposition, non-

aux compositions où l'on se propose plus directement de rendre des faits. De la représentation des faits dans le premier cas, il ressort sans doute des idées; réciproquement, les hommes et les choses mis en scène pour exprimer des idées, dans le second, constituent un ordre de faits particuliers; mais, dans les représentations historiques, les faits apparaissent tels qu'ils se sont passés ou auraient pu se passer, et s'ils suggèrent des idées, c'est comme le feraient la vue des faits eux-mêmes, si on en était témoin, ou leur souvenir. Dans les représentations symboliques, les faits prennent un caractère de généralité qui en soi-même échappe à l'observation des sens, et que dans sa réalité l'esprit seul peut saisir.

« Les images sont de telle nature », dit le cardinal Gabriel Palæotti, « qu'elles peuvent représenter toutes les choses créées, soit proprement « sous leurs formes sensibles, soit d'une manière plus large, au moyen de « quelques signes qui leur sont ajoutés [1]. »

Le choix même des hommes et des choses et leur disposition pouvant recevoir cette valeur de signes, on voit avec quelle étendue et quelle facilité de moyens on peut entrer dans la voie indiquée dans ces quelques mots.

Tous les faits de l'ordre purement moral, tous les êtres collectifs, tous les êtres de raison, — un peuple, une vertu, une puissance, — tous les êtres spirituels, — les anges, l'âme humaine, — ne peuvent se rendre dans l'art que par des procédés symboliques.

Une composition historique dans la forme peut par la pensée être symbolique, quand on représente un fait dans ses conditions de vérité naturelle, mais de telle sorte qu'on entend par cette représentation exprimer des idées, et que l'on trouve un point d'appui pour les faire effectivement comprendre, soit par le fait d'un usage passé à l'état de convention, soit au moyen d'indications spéciales : c'est ainsi que, dans l'art chrétien primitif jusqu'au ve siècle, nous ne connaissons pas de composition historique qui ne doive être entendue dans un sens principalement symbolique, tandis qu'on reconnaît les conditions propres aux compositions spécialement historiques dans les mosaïques de ce siècle, exécutées dans la grande nef

seulement au paysagiste, au portraitiste, etc., mais pour faire d'autres distinctions, celle du genre sérieux, par exemple, et celle du genre familier; celle des procédés : dans cette acception, le tableau de genre, la miniature ne sont pas des tableaux d'histoire, à moins qu'on ne veuille modifier encore le sens du terme. Rien n'empêcherait, au contraire, un tableau symbolique d'être, dans le sens dont il s'agit, un tableau d'histoire.

1. Palæotti, *De imaginibus sacris et profanis*, in-4°. Ingolstadt, 1544, p. 48.

de Sainte-Marie-Majeure, où toute l'histoire de l'Ancien Testament a été représentée à partir d'Abraham.

Il importe avant tout de se rendre compte de la mesure dans laquelle une composition est historique ou symbolique, si l'on veut la comprendre et la juger; de la mesure dans laquelle on veut qu'elle le soit, si on est appelé à l'exécuter; car cette mesure doit se soutenir dans toutes ses parties.

Dans une composition historique, vous n'admettrez le concours d'aucun personnage qui en réalité ne se soit rencontré, ou n'ait pu se rencontrer dans le cours de sa vie pour participer au fait représenté.

Dans une composition symbolique, tous les personnages susceptibles d'exprimer une corrélation d'idées acquièrent le droit de se trouver réunis, et il n'y a rien de puéril comme l'accusation d'anachronisme portée par certains critiques des temps réputés classiques contre les œuvres des temps réputés barbares, lorsque, par exemple, ils s'étonnent de rencontrer près de la crèche du Sauveur d'autres adorateurs que Marie, Joseph et les pasteurs. Est-ce que quiconque médite sur le mystère de la naissance de Dieu enfant ne se transporte pas en esprit à Bethléem? Si donc on l'y représente, à ce point de vue, on est dans le vrai.

Les compositions auxquelles nous faisons allusion ont cependant quelque chose d'historique; et comme on s'y propose plutôt d'exciter de tendres affections que d'exprimer des idées, elles constituent un genre mixte que nous appelons plus proprement mystique. Les saints personnages étrangers au fait primitif que nous y voyons figurer, y sont introduits pour prendre part à ce fait dans sa réalité visible, à peu près comme son très-saint souvenir le rappelle, comme sa méditation nous le représente. Les personnages historiques, conçus tels qu'on peut historiquement les supposer, doivent par conséquent fournir alors tout le fonds de la représentation.

Voulez-vous d'ailleurs assurer la puissance de l'art et le rendre vraiment populaire? Vous n'y parviendrez pas si vous ne vous attachez à des compositions d'une intelligence rendue facile et devenue familière par une fréquente répétition. L'art étant considéré comme une sorte de langage, il est de son intérêt d'observer les lois de tout langage, en se servant de formules usitées. On les modifie selon les circonstances, on les assouplit à sa propre pensée, mais conformément à des pratiques graduellement elles-mêmes passées en usage.

En procédant de la sorte, l'art a pu et il pourra encore, avec profit,

quand il le voudra, à tous ses degrés, parler la forte langue des symboles, sans soulever à chaque pas une énigme, sans engendrer une erreur, et ses compositions gagneront beaucoup plus par l'intensité de leur effet qu'elles n'auront paru sacrifier quant à la vérité des formes.

On doit de plus distinguer entre les compositions suivant la situation qui leur est destinée. Ou bien, par exemple, les arts figurés sont pratiqués pour eux-mêmes, ou ils sont employés comme une dépendance de l'architecture: faute de faire cette distinction, il arrive que l'on juge toutes les œuvres d'art, comme si elles devaient être composées en vue de paraître dans un musée.

Astreinte à un état de sujétion relativement au monument qu'elle doit revêtir, la peinture murale n'est nullement rabaissée par cette association; elle lui doit, au contraire, d'être la grande peinture, la peinture monumentale.

Dans l'architecture, il est une symétrie fondamentale qui est commandée par nécessité d'équilibre, plus encore qu'elle n'est conseillée comme question de goût. Toute composition littéraire ou artistique a quelque rapport de conformation avec la construction d'un édifice. La symétrie, la pondération des parties, le retour gradué à la même mesure, au même ton, au même son, à la même forme, constituent le rhythme dans le vers, dans la strophe, comme dans une succession de travées, de baies, de colonnes. Et aucune partie de l'art n'est mieux fondée à s'approprier ainsi les conditions de l'architecture, que la peinture monumentale destinée à s'y rattacher par des liens plus étroits.

La peinture sur verre se rapproche de la peinture murale quant au mode de composition qui leur conviennent. Il faut cependant se garder de croire qu'il soit jamais à propos de transporter sur un mur une composition convenable pour une verrière, et réciproquement. Tenter comme de percer un mur par des effets de lumière et de perspective serait une méprise; on ne doit jamais oublier, au contraire, qu'une verrière est destinée avant tout à laisser passer le jour. Les groupes à personnages y doivent être encadrés dans des parties toutes décoratives, et la composition de ces groupes doit être simple, réduite aux éléments strictement nécessaires pour rappeler l'action, de sorte que l'on puisse facilement saisir les attitudes et les expressions sommaires sur lesquelles repose tout leur effet moral.

Qu'on ne s'y trompe pas : malgré les conditions où elle se trouve placée, ou plutôt à cause de ces conditions même, la peinture sur verre elle-même serait digne d'un artiste de génie.

Le véritable artiste, dans cette peinture, n'exécute que des cartons; mais les cartons d'Hamptoncourt comptent parmi les chefs-d'œuvre de Raphaël. Il est vrai que ce sont de véritables tableaux, dont l'on peut dire que pour être inachevés, à les considérer comme tels, leur mérite éminent sous le rapport de la composition n'en ressort pas moins tout entier. Si l'on considère quelle devait être leur destination, il faut reconnaître au contraire qu'ils laissent à désirer sous ce rapport. Une tapisserie encore moins qu'une verrière ne doit pas être composée comme un tableau : de là, des tapisseries du Vatican à leurs modèles, une bien plus grande infériorité relative que ne le comportait l'habileté des ouvriers.

On ne saurait trop se persuader qu'il faut savoir varier les systèmes de composition suivant les genres et les circonstances; et ces exigences, loin de nuire en quoi que ce soit aux inspirations, doivent les provoquer en toutes circonstances et dans tous les genres.

CHAPITRE IV

DE L'EXPRESSION

I.

QUALITÉS GÉNÉRALES DE L'EXPRESSION.

A NOS yeux, l'art doit être principalement une langue. Nous devons donc avant tout demander à l'artiste d'avoir des pensées vraies et utiles, de belles pensées ; nous lui demanderons ensuite de les exprimer avec autant de justesse que de charme. Toutes les parties de l'art doivent concourir à ce résultat : beaucoup d'idées s'expriment principalement par la composition même ; mais l'œuvre serait très-imparfaite au point de vue de l'art, et même ne mériterait pas le nom d'œuvre d'art, si on n'y joignait, au moins dans une certaine mesure, l'expression proprement dite, c'est-à-dire cette disposition du visage et des membres qui manifeste extérieurement les impressions de l'âme.

Il y a dans l'expression quelque chose de mobile qui dépend des impressions du moment; mais il y a aussi en chacun de nous un fonds de caractère et de disposition auquel correspond ce qu'il y a de fixe dans la conformation et l'expression de notre visage et de tout notre corps. Ce fonds immobile, sur lequel vient se mettre en scène tout ce qui se passe et s'exprime d'une manière plus ou moins accidentelle et fugitive par l'attitude et le jeu de la physionomie, est dans l'art ce qui constitue le type.

« Tout homme », dit Selvatico, « est le type du sentiment qui, le plus fréquemment, émeut son âme et le porte à agir[1]. » C'est en retour-

1. Selvatico, *Educazione del pittore storico*, p. 342.

nant cette idée, en prenant les traits qui caractérisent le mieux les sentiments connus pour avoir dominé dans un homme, que l'on réussit, sinon à refaire son portrait, du moins à lui attribuer des traits si bien appropriés à son caractère, qu'on ne puisse plus se le figurer autrement.

Ce qui importe surtout dans l'art chrétien, c'est d'être bien fixé sur les types de Notre-Seigneur, de la sainte Vierge et des principaux Saints. Nous nous en occuperons en parlant de chacun d'eux et des Saints en général.

L'artiste ne nous met que des corps sous les yeux ; mais au moyen de l'expression, c'est avec des âmes qu'il doit nous faire entrer en relation, et nous lui demandons de les faire parler avec vérité, puissance et beauté.

L'expression doit être modérée pour être vraie, contenue pour être forte, mesurée pour être belle.

Il est de fait que les affections de l'âme les plus vraies ne sont pas celles qui éclatent à l'extérieur avec le plus de violence.

Rien de plus facile, pour peindre ou l'admiration, ou la haine, ou la douleur, que d'étendre les bras, de contracter ses traits, d'incliner fortement la tête, d'ouvrir largement la bouche. Il est au contraire telle légère inflexion de l'œil ou du front, tel mouvement des lèvres, tel air de tête, telle direction de la main ou du regard, qui partent certainement du fond de l'âme. Puis, outre que l'expression, modérée dans sa force, est plus sûrement vraie dans la réalité même des impressions humaines, il s'agit surtout pour nous de la vérité de l'art, et nous devons rappeler à l'artiste qu'ayant à créer un monument destiné par le fait à rester immobile, il doit, s'il veut lui imprimer une apparence de mouvement et de vie, éviter de tels fracas, qu'il lui serait impossible de soutenir aucune comparaison prolongée avec une action aussi animée qu'il la suppose.

Les expressions modérées, en donnant à l'artiste plus de facilité pour se maintenir dans le vrai, le maintiennent aussi dans les meilleures conditions du beau et les plus capables d'atteindre un degré véritablement supérieur d'intensité et de force.

La force contenue est une force dont on est maître, dont on dispose, que l'on dirige ; si on ne la contient pas, elle vous échappe, ou plutôt elle vous a déjà échappé. Les explosions dans l'expression ne sont-elles pas, comme le dit le mot lui-même, comparables à une force d'autant plus impuissante désormais qu'elle a produit tout son effet? Il n'y a de véritablement fort que ce qui dure. Pour qu'une impression de l'âme soit

forte d'une force soutenue et pénétrante, il faut que l'on voie d'où elle vient, où elle va, comme dans une sorte d'encadrement formé des impressions qui la précèdent et de celles qui la suivent. Or, comment pourrait-on, avec une expression qui déborde, qui contracte tous les traits, occupe tous les membres, accorder une place à ces nuances délicates, où se peignent nos luttes intérieures les plus vives?

Nous supposons le héros de la scène traité avec cette vigueur tempérée qui, dans la réalité, appartient aux grandes âmes et aux caractères supérieurs, et dont tout au moins doit se donner les apparences quiconque se pique de savoir-vivre et de nobles habitudes.

Si les personnages subalternes révélaient d'une façon trop saillante les expressions plus accentuées de la passion qui les domine, ils attireraient forcément une trop grande part de l'attention, et l'effet principal en serait proportionnellement diminué.

Il y a un grand parti à tirer des contrastes, mais il faut les employer avec discrétion, de crainte qu'ils n'éteignent l'expression principale, au lieu de la faire ressortir.

Les contrastes d'expression peuvent se manifester même entre des sentiments également vertueux, et servir à se faire valoir les uns les autres. Si alors surtout les caractères affectaient une opposition trop saillante, l'effet serait manqué ou affaibli.

Nul peut-être n'a été plus loin que le Beato Angelico dans l'expression des sentiments de l'âme [1]. Nous le disons sans prétendre renfermer l'art dans le cercle des expressions mystiques. L'art chrétien doit aborder toutes les situations et toutes les expressions qui s'y rapportent, autant qu'elles peuvent offrir un bon enseignement, disons le mot, être un sujet d'édification. Bien loin de lui interdire l'énergie et la vigueur dans beaucoup de circonstances, nous lui en ferons un devoir. Mais c'est en pénétrant, le pinceau à la main, dans les mystérieuses profondeurs de l'âme, où l'homme se fait ce qu'il est, où l'on cesse de ne rien apercevoir dès que la source s'agite et se trouble; c'est en s'efforçant de surprendre et d'exprimer ce qui en sort de plus intime qu'on se rendra capable de suivre l'âme elle-même et de l'interpréter dans toutes les complications de la vie.

Admettons que l'on fasse alors de l'éclat, de peur de paraître trop terne; que l'on élargisse ses mouvements, si l'on craint qu'ils soient mal com-

1. Voir les exemples et les éclaircissements à la fin du volume.

pris, réputés froids et embarrassés; qu'au lieu de donner la prééminence aux sentiments réglés par la vertu et aux physionomies empreintes de sainteté, on donne le spectacle de passions qui les agitent, il en sera comme de Raphaël emportant de l'école du Pérugin le feu du ciel : lorsqu'il fléchit sous la pression d'un courant moins chrétien, toujours il conserva le don de rendre les âmes transparentes. Ce don de l'expression, le premier de tous en soi-même, le premier aussi parmi ceux de Raphaël, est le seul qui lui assure, de l'aveu de tous les critiques, une prééminence incontestable sur tous ses rivaux.

Accordons qu'en laissant déborder l'expression avec une certaine exubérance, on obtienne vis-à-vis de la foule des succès plus prompts et plus brillants, l'efficacité pénétrante et soutenue, à laquelle le temps n'ôte aucun prestige, dont, au contraire, il accroît le charme, restera le propre d'une beauté plus solide. Dans tous les genres, la mesure est une des premières conditions de la beauté, et l'expression, plus qu'aucune autre partie de l'art, ne saurait être vraiment belle, si elle n'est harmonieusement mesurée.

« Vinkelmann fait observer très-justement », dit Selvatico, « que les chefs-d'œuvre de l'art grec se distinguent par une noble simplicité et une certaine quiétude grandiose, *quietà*, tant de l'attitude que de l'expression. » C'est là ce que nous nommons la placidité. La placidité répond à la vertu païenne qui consistait à modérer ses passions, à ne les satisfaire qu'avec mesure, afin de ne compromettre ni sa vie, ni sa santé, ni sa position, ni le succès de son rôle. La sérénité est le signe de la paix parfaite avec Dieu, de l'assujettissement complet de la nature à la grâce, de ce triomphe sur les mauvais penchants qui constitue la vertu chrétienne à son plus haut degré. La placidité est de l'essence du beau idéal, poursuivi par les Grecs. Au moyen de la sérénité, l'artiste s'élève, dans l'Homme-Dieu, dans la sainte Vierge et les Saints, à cette supériorité d'expression qui, même avec une moindre perfection de forme, constitue au profit de l'art chrétien l'idéal de l'idéal

II.

DE LA CONVENANCE D'EXPRESSION.

Les qualités générales de l'expression étant bien déterminées, il importe de se fixer sur le choix des pensées et des sentiments que l'on

fera exprimer à ses personnages, à raison du caractère qu'on leur attribue et des circonstances où on les place. C'est ce que nous appelons la convenance d'expression.

Cette convenance doit être calculée à raison du sujet que l'on traite, du but que l'on doit se proposer en le traitant. Quand il s'agit d'édifier par le recueillement d'un auditoire tout entier suspendu à la parole d'un Saint, on ne serait que vulgaire si on se fondait sur ses observations journalières pour y introduire des attentions distraites et des yeux somnolents.

Selon la direction donnée au sujet, l'on peut choisir entre différentes séries d'expressions, qui lui seront également bien appopriées ; mais que ce ne soit jamais de telle manière que le sens chrétien y paraisse affaibli. Dans la plupart des tableaux modernes, les témoins d'un miracle se montrent étonnés, stupéfaits, ébahis, les bras étendus, le corps tourmenté, la bouche.béante. Les peintres auxquels les pensées de Dieu et les manifestations de sa puissance sont plus familières voient surtout dans le miracle un nouveau bienfait, une manifestation de la bonté divine ; ils n'admettent pas alors que chez les fidèles la surprise doive l'emporter, et que l'admiration soit sans amour.

L'artiste chrétien pourrait-il désirer une mission plus noble que celle-ci : exprimer en toutes circonstances, autant qu'il en est capable, les meilleures impressions que pourrait nous suggérer à nous-mêmes la situation donnée ? Et puisqu'il nous transporte aux temps et aux lieux où les choses se sont accomplies, n'est-ce pas pour nous faire penser et sentir, non comme nous aurions pu le faire, mais comme nous le devrions, si réellement les scènes se passaient sous nos yeux et si nous en étions les véritables acteurs ?

La convenance d'expression est encore relative aux différents genres de peinture, et il faut lui appliquer toutes les modifications auxquelles, sous ce rapport, la composition est également tenue de s'assujettir. La peinture monumentale demande des expressions plus graves, plus modérées, plus contenues, plus mesurées que des tableaux exécutés pour eux-mêmes, libres de tout engagement, sans corrélation directe avec l'architecture. Il sied peu à la peinture sur verre, avec les lignes arrêtées de ses silhouettes, de viser à l'expression des nuances les plus délicates de la physionomie ; il lui faut des airs de tête fermes dans le sentiment principal et assez dégagés pour être facilement saisis, et cependant maintenus en harmonie avec un ensemble de décorations immobiles.

L'oubli des conditions réelles en vue desquelles ont dû être faites les œuvres qu'il voit réunies sous ses yeux, expose le visiteur d'un musée à bien des erreurs de jugement ; mais les erreurs de l'artiste ont bien plus de conséquence, lorsque, travaillant pour une destination spéciale, il le fait en vue d'un succès de musée ; et l'expression étant de toutes les parties de son art celle qui est le plus comparable au discours, c'est surtout au point de vue où nous en parlons, qu'il nous sera permis de dire avec qui alors nous lui trouvons de la ressemblance. N'est-il pas comme un ministre de Dieu qui, chargé de parler en son nom dans son temple, au lieu de monter dans la chaire sacrée avec la voix grave, convaincue, soutenue du prêtre, toujours accueillie dans le respect et le silence, y porterait les agitations d'une tribune, les prétentions d'une académie, les débats d'une audience ?

III.

DE L'ATTITUDE.

Le visage est principalement le miroir de l'âme ; cependant toutes les inflexions du corps concourent à notre gré, et souvent même contre notre intention, à révéler ce qui se passe au dedans de nous. La physionomie est la fleur de l'expression ; les attitudes, pour ainsi dire, en sont la tige, et les gestes en sont les branches. Il faut distinguer en effet entre les attitudes irréfléchies auxquelles on est porté selon ses dispositions intérieures, et le geste proprement dit, auquel nous recourons comme à un supplément de la parole. Ce sont surtout ces attitudes qui, pour être très-significatives, n'ont pas besoin d'être fortement accusées ; et même sous les yeux du public, quand on se sent regardé, pour peu que l'on ait idée de poser, il est rare qu'elles le soient dans la réalité.

Sous une impression d'orgueil ou de colère, le corps se monte et s'étend : avec celle-ci, par la tension des muscles ; avec celle-là, comme gonflé par l'air d'une respiration retenue. L'envieux et l'avare, au contraire, se courbent : l'un en rentrant sur lui-même ; l'autre en se penchant vers l'objet déterminé ou indéterminé de sa cupidité. Le courage, la majesté ajoutent à la taille, mais par le jeu plus facile des organes, sans rien de trop tendu ni d'outré. Ce jeu est plus ferme dans le sentiment du courage,

car il prépare à l'action ; plus moelleux dans le sentiment de la majesté, qui se sent maîtresse des circonstances, qui toujours demeure au moins reine d'elle-même.

La douleur abat, l'amour incline, la curiosité attire, la crainte éloigne, la compassion s'épanche, la haine se concentre.

Dans ces divers mouvements, les bonnes et les mauvaises affections se rencontrent et se croisent. L'on reconnaît toujours les bonnes et honnêtes surtout en ce qu'elles maintiennent dans un état de flexibilité et d'équilibre les organes qui se mettraient dans un état de contraction sous l'impression d'une passion plus ou moins désordonnée. Cette passion approche-t-elle de son paroxysme : la crispation arrive, la circulation s'arrête, le sang se glace, la colère n'est rouge qu'à ses premiers degrés, l'orgueil lui-même ne le demeure pas, puisqu'à la fin toutes les passions finissent par la pâleur, cet indice de la mort. Cependant toute pâleur n'est pas mauvaise. Il y a des souffrances dans la vertu et des morts méritoires, comme il y a de saintes indignations. Toutes les passions ne crispent pas de la même manière, et les mouvements vertueux ne crispent jamais, bien qu'ils affectent les mêmes attitudes fondamentales que les passions auxquelles ils ressemblent.

Que l'artiste chrétien observe donc et qu'il médite. Nul ne saurait lui enseigner par des mots ce qu'il lui sera facile d'apprendre de ses yeux et par ses propres réflexions.

Qu'il sache appeler la composition au secours de l'expression, expliquer les unes par les autres les expressions de ses divers personnages. Il en est un qui s'irrite, on le comprend mieux si l'on en aperçoit un autre qui s'apaise ou qui s'effraie. Il n'est rien que l'artiste ne puisse exprimer, s'il sait user de toutes les ressources de l'art.

IV.

DU GESTE.

Après le jeu du visage, c'est dans celui de la main que reposent nos moyens d'expressions les plus vifs, les plus prompts, les plus décisifs, les plus variés, et ce sont eux qu'il est le plus facile d'analyser et de préciser.

On peut tout dire avec la main. Sa gesticulation est naturellement plus

animée à proportion que la parole fait défaut. Celui qui sait manier la parole se sert du geste avec plus de mesure, mais non pas avec moins d'efficacité ; et celui qui doit manier le pinceau, à défaut de la voix, est assez riche, par les autres ressources de son art, pour rivaliser dans ce rapport avec l'orateur. Il devra prendre dans la disposition de ses gestes les lignes et les combinaisons les plus propres à éviter toute confusion et offrir à la vue un ensemble harmonieux, éviter avec plus de soin encore tout désaccord dans les impressions : deux choses essentielles et faciles à compromettre par des mouvements trop larges et trop fortement accentués.

Combien d'expressions au contraire attachées à la seule position des mains que l'on peut rendre claires, senties, énergiques au besoin par des mouvements aisés et naturels, sans aucun allongement, ou avec un allongement modéré du bras!

La main appuyée sur le front indique un travail de l'intelligence, une méditation dirigée avec un certain effort vers un objet cherché : effort léger et facile, si la main ne fait que toucher doucement le front; effort d'autant plus laborieux, d'autant plus opiniâtre qu'elle s'y imprime plus profondément.

Possède-t-on l'objet de ses investigations ; s'agit-il plutôt de l'examiner que de le découvrir : la main descend facilement sous le menton, et la tête s'y appuie à son tour. La main se relève-t-elle, en s'avançant vers la bouche, un doigt surtout s'en détache-t-il pour envelopper celle-ci en se courbant : c'est que l'esprit s'est remis à chercher, mais non plus en s'attachant à des questions purement spéculatives, il a une résolution à prendre. Si la main se ferme mollement dans cette position, il y met de l'indécision. S'y ferme-t-elle, s'y enfonce-t-elle avec fermeté : vous avez alors devant vous un homme qui a beaucoup de choses à considérer, qui voit beaucoup, et qui cependant ne voit pas tout ce qu'il faudrait savoir pour prendre un parti. Il ne résout pas, mais il n'est pas irrésolu, il pense. C'est le *Pensiero* de Michel-Ange.

La méditation faite avec un sentiment d'amour entraîne la main du côté de la joue, soit que la tête se relève comme pour posséder un objet de complaisance, soit que, cet objet étant éloigné, elle se penche par un mouvement de tristesse et de mélancolie : la main alors tend à se rapprocher des yeux ; elle les atteint dans la douleur ; elle les recouvre dans la douleur profonde.

Toutes les fois qu'elle se soulève dans une attitude voisine de chacune de ces positions, elle témoigne d'une solution correspondante.

Ce court exposé comprend les principaux mouvements de la main relativement à la direction et à l'impulsion de pensées, selon qu'elle se porte vers les différentes parties du visage. Vient-elle à peser sur le sommet de la tête, c'est que l'esprit est aux prises au moins avec une lourde difficulté ; et lorsque les deux mains s'y appesantissent à la fois, c'est le geste du désespoir.



5

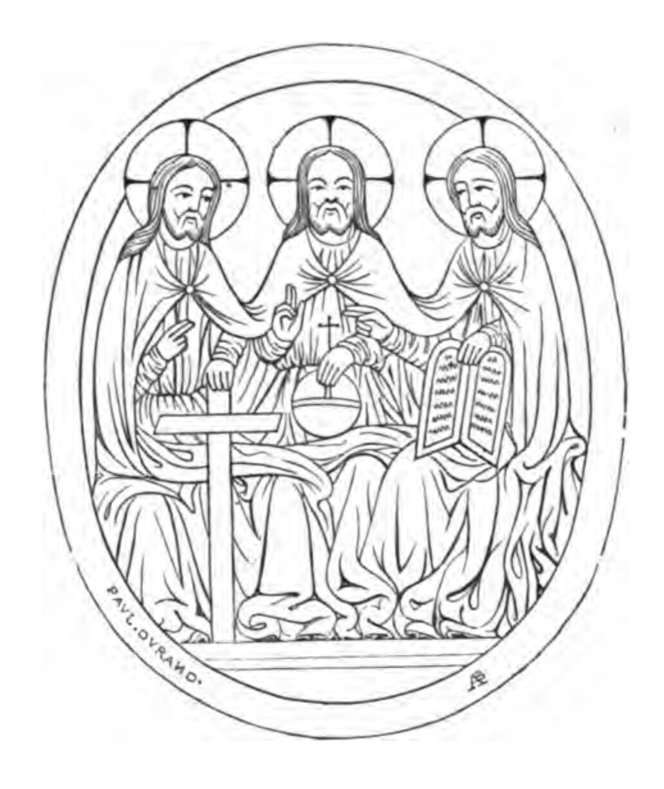
Un damné. (Fra Angelico.)

La situation, demeurant accablante, devient-elle moins désespérée : les mains descendent sur le cou et se rapprochent des épaules. Pour peu qu'elles se soulèvent, elles passent du désespoir à la supplication, et l'on voit que, tant qu'on est capable de vouloir, le remède est toujours voisin du plus grand mal.

Une seule main levée, en s'allongeant, constitue la forme à la fois naturelle et légale du serment, d'un appel à Dieu. Veut-on diriger sa pensée vers le ciel, non plus pour invoquer son témoignage, mais dans un but d'enseignement : la main se ferme en plus grande partie, et un doigt seul reste entièrement levé.

Le geste de la bénédiction le mieux caractérisé implique à la fois l'idée d'un appel à Dieu, qui fait lever la main, et d'une action bienfaisante et protectrice, qui la fait étendre sur ceux que l'on bénit. Maintenu en conséquence dans une situation intermédiaire entre ces deux mouvements,

ce geste sera d'une intelligence facile ; plus abaissé, il s'applique plus particulièrement au sentiment de la protection ; plus relevé, il n'exprime que l'invocation. Il se complète par l'une des formes consacrées pour la bénédiction divine et sacerdotale, soit dans l'Église latine, où l'on élève les



6

Les trois Personnes divines semblables, avec des attributs distinctifs.
Exemple de bénédiction latine. (Miniature du XIVe siècle.)

trois premiers doigts, les deux autres demeurant abaissés, soit dans l'Église grecque, où l'on rapproche le pouce de l'annulaire, les trois autres doigts demeurant élevés. Ce sont là des signes d'une haute valeur conventionnelle plutôt que des mouvements purement naturels ; qui niera cependant qu'on ne puisse voir dans cette disposition des doigts, en partie ouverts, en partie fermés, quelque chose de la double tendance à élever la main et à l'abaisser, tendance naturelle à celui qui bénit ?

Il est constant que le geste de la bénédiction latine, au moins, a été très-souvent employé aussi comme geste oratoire, uniquement pour si-

gnifier que l'on prend la parole ou qu'on a droit de la prendre, droit de commandement ou d'autorité. On est naturellement porté à élever la main



7

Christ Pantocrator, à Salamine.
Exemple de bénédiction grecque.

pour réclamer l'attention, quand on veut parler ; on l'incline vers ses auditeurs, si l'on veut solliciter leur silence ; on la maintient plus droite, si l'on parle d'autorité.

On comprend facilement que, dans l'art chrétien, le geste de la bénédiction et le geste oratoire se sont confondus quand le Christ est représenté avec un caractère de généralité qui s'étend à tout ce qu'il est, à tout ce qu'il a fait, à tout ce qu'il a dit.

Quand on voudra les distinguer, on observera que le geste oratoire se porte facilement sur le côté, la main tournée de profil et inclinée obliquement ; tandis qu'il n'y a pas à se méprendre si la main, levée pour bénir et tournée de face, part du milieu du corps et se dirige droit en avant.

De même que, rapprochée de la tête, la main indique les opérations de l'esprit, rapprochée de la poitrine, elle s'applique aux dispositions de la volonté, aux mouvements des affections. On pose la main sur son cœur afin de protester qu'il bat pour le bien. La protestation est-elle vive, la

main se ferme à moitié sur le cœur, comme si on voulait le saisir pour le donner. Sous l'impression d'une contemplation douce et paisible de l'objet aimé, les mains se croisent, en s'appuyant sur la poitrine : c'est le geste de la possession.

Dans cette situation, s'allume-t-il au fond du cœur de ces mouvements d'amour comme le souverain Bien est seul capable d'en produire : les mains alors, imitant naturellement l'impulsion de la flamme, montent et s'élèvent.

Les mauvaises impressions ont, en général, pour effet de fermer les mains. Dans toutes les situations, si elles se ferment plus que de raison, vous voyez percer le mal correspondant. Viennent ensuite les mouvements désordonnés, les crispations dont nous avons déjà relevé la signification malheureuse.

C'est une attitude propre à l'orgueil que de tenir la main élevée sur la poitrine et dirigée vers la tête, comme si on voulait se montrer soi-même. L'envie vous gagne-t-elle, la main dévie de cette position et s'incline vers le cœur, en se serrant. L'avarice la tient non moins serrée, mais inclinée vers la terre. Cède-t-on à la volupté, à la gourmandise, la main se détend sans s'ouvrir, et se dirige vers les régions de la vie animale. Par la colère, elle se contracte en se rejetant en arrière, et la paresse la laisse tomber nonchalamment.

Une faible inflexion, et chacune des mauvaises passions ainsi exprimées, est ramenée au bien par l'expression de la vertu contraire. « Je suis cela ! » disait l'Orgueil, la main élevée vers la poitrine. « Je ne suis que cela ! » reprend l'Humilité, ouvrant cette main, et l'abaissant en avant.

Qui appelle, qui rejette, qui offre, qui éloigne, qui s'étonne, qui s'effraie, se sert successivement de gestes bien connus. Il y en a pour toutes les impressions, pour toutes les situations ; l'observation et la réflexion les feront connaître en détail ; mais on remarquera qu'ils dérivent tous des mouvements primordiaux que nous venons d'indiquer.

V.

DE LA PHYSIONOMIE.

TOUTES les sensations du corps viennent aboutir au cerveau ; toutes les impressions de l'âme ont leur correspondance dans la tête ; il n'en est aucune qui ne détermine une inflection particulière de visage. Si l'on

savait bien lire sur la physionomie, on y lirait tout ce qui se passe dans l'âme : tel dissimule, on y lirait la dissimulation ; tel est indécis, on y lirait l'indécision. Est-ce à dire que vous verriez l'âme tout entière? Nous ne le prétendons pas. Lors même que, considérant un homme, vous pénétreriez au plus profond de son âme, vous ne le connaîtriez pas parfaitement ; il ne se connaît pas lui-même. Vous verriez la pensée du moment, l'impression qui passe, l'acte fugitif, toutes ces choses qui ont leurs reflets, la plupart inaperçus, sur la physionomie.

Rien de plus varié, de plus délicat, souvent de plus rapide que le jeu d'une physionomie. Elle vous a transmis une impression : voulez-vous vous rendre compte de ce mouvement presque insensible du front, de l'œil, de la bouche? Impossible! Et cependant c'est un des privilèges de l'art, l'un des titres de sa dignité, que de pouvoir fixer sur une matière inanimée ce signe insaisissable de la vie, de la pensée, des affections ; c'est le grand honneur de l'art chrétien d'avoir su le faire mieux que tous les chefs-d'œuvre qui ont précédé ou suivi les époques de son règne.

Admirable mystère de la communication des âmes! L'on sent, l'on veut faire sentir, et l'on fait sentir. Le savoir-faire de la main, la finesse du coup d'œil y sont sans doute pour beaucoup ; l'artiste ne peut s'en passer, mais surtout ils ne peuvent lui suffire. Tout repose sur un trait, sur une simple indication. Mais de même que, sentant tout ce que l'on veut faire sentir, comprenant tout ce qu'on veut faire comprendre, on subira soi-même, sans y penser, dans les muscles si sensibles du front, des joues ou des lèvres, les délicates impressions qui correspondent précisément aux passions et aux affections qui vous animent ; de même la main assez expérimentée, pour ne pas manquer comme instrument d'exécution, obéit aux impulsions de l'âme, elle met dans ce trait, dans cette indication, justement ce qu'il faut pour faire sentir, comme vous sentez vous-même, toutes les âmes qui résonnent à l'unisson de la vôtre.

Imprégnez-vous vivement, profondément des pensées, des sentiments que vous voulez exprimer : c'est prendre le grand, l'essentiel moyen de les bien rendre.

On vous dira : Pour peindre l'attention, tournez les pupilles vers l'objet qui l'attire, et abaissez les sourcils du côté du nez ; ouvrez la bouche, principalement dans la partie supérieure.

Pour peindre la vénération, inclinez la tête en avant, les yeux presque fermés, la bouche aussi fermée.

Pour peindre le rire et la joie, que les yeux soient demi-ouverts et élevés vers les tempes, aux angles extérieurs; que le nez et la bouche suivent ces inflexions, de sorte que les lèvres, obligées de se relever par le mouvement des angles de la bouche, paraissent gonflées.

Ces indications et d'autres semblables ne sont pas à dédaigner ; on les complétera par ses propres observations. Ces observations vous diront ce qu'il y a d'expression dans un pli du front, une inclinaison du regard, un gonflement des narines, une rougeur de la joue, un pincement des lèvres : vous en comprendrez le sens, vous en sentirez la portée.

Vous ne vous êtes pas contenté de voir, vous avez réfléchi. Les passions ont leurs ramifications et leurs détours : l'orgueil, qui s'étale dans l'ostentation, se pince dans la vanité, se roidit, se concentre dans le stoïcisme ; satisfait, il se sourit; mécontent, il s'assombrit. Vous le savez, vous avez consulté les traités des passions.

Tout cela est loin d'être suffisant. Pour être un grand maître en fait d'expression, il faut sentir.

Mais s'agit-il, comme dans ces derniers exemples, d'un sentiment que l'artiste chrétien ne doit pas avoir, d'un sentiment mauvais?... Nous dirons d'abord que, dans une œuvre chrétienne, l'expression n'en doit apparaître qu'à l'état secondaire ou plutôt subordonné, comme Dieu souffre que le mal lui-même se produise en vue d'un bien. Le positif, le définitif, c'est l'expression du bien. Puis il y a une manière de sentir vivement le mal, par la répulsion qu'il inspire.

Encore qu'à la surface de son âme, l'artiste véritablement chrétien puisse essayer quelques sentiments mauvais, comme un acteur qui se met dans son rôle, tout en écoutant ces réponses de mort qui se font toujours plus ou moins sentir à quiconque s'interroge dans les replis de sa propre nature, il ne leur laissera jamais prendre sur lui assez d'empire pour les exprimer avec ces accents de vérité palpitante propres à l'impression que l'on éprouve; mais aussi il ne sera pas exposé à les rendre avec un attrait trop séduisant et contagieux. Il ne les prendra jamais au moment de leur prestige. Il les considérera plutôt lorsqu'ils sont entrés dans la voie de la dégradation où il mène. Alors chez lui tout ce qui prendra une teinte de mal inspirera un sentiment de dégoût, de crainte ou d'horreur.

Fin observateur, attentif à l'étude du cœur humain, comme nous le supposons, il saura cependant atteindre ce résultat sans nuire à la beauté, à la dignité de son œuvre ; il saura dorer des allures coupables, mais en

laissant voir qu'elles ne sont que dorées ; il permettra de hausser son maintien à une âme qui s'abaisse sous de vils sentiments, mais en laissant voir qu'elle se hausse ; il prendra de fausses assurances, mais on verra qu'elles sont feintes.

Il n'est pas aussi difficile qu'il semblerait de prime abord, de réunir dans l'expression d'une même physionomie des sentiments divers, et jusqu'à des expressions contraires. Un sentiment peut demeurer encore dans les yeux et un autre apparaître, par exemple, déjà dans la bouche. Le geste peut ajouter à l'intensité d'une expression dominante sur le visage ; mais il peut aussi la contrarier et la faire reconnaître comme étant feinte, combattue ou passagère.

En résumé, nous voulons un artiste qui se mette en état de dire beaucoup et de bien dire. Et soigneux d'embellir, de grandir son âme, et d'en prévenir les défaillances, par l'expression il nous éloignera du mal et nous fera goûter le charme de tout ce qui est pur, noble, généreux, le charme de tout ce qui est saint.

CHAPITRE V

DU DESSIN ET DES FORMES.

I.

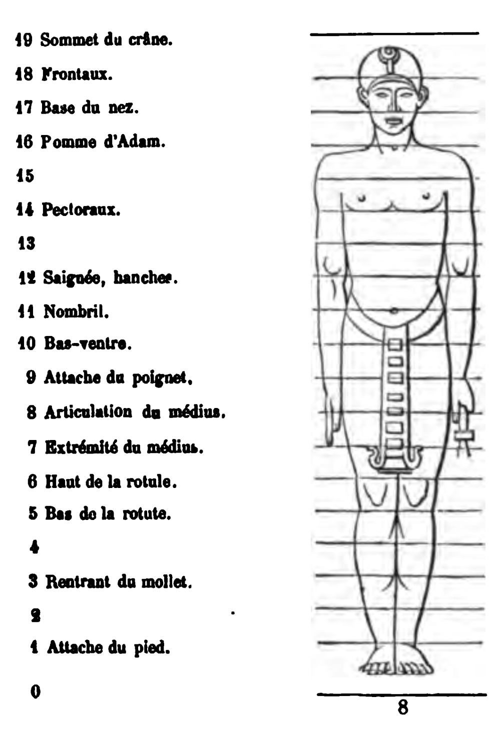
RÈGLES GÉNÉRALES DU DESSIN.

L'ART ne saurait avoir d'existence en dehors des moyens d'exécution qui lui sont propres et lui donnent un corps. Jusqu'ici nous nous sommes attaché presque uniquement à son âme. La composition et l'expression comptent parmi les parties extérieures, parmi les moyens d'exécution de l'art; mais elles s'adressent principalement à l'esprit par le moyen des yeux, et rendent des pensées et des affections par des moyens plastiques. Maintenant il nous faut revenir sur nos pas et nous occuper spécialement de ces parties toutes matérielles de l'art, qui lui sont aussi nécessaires que le corps et ses organes à notre complète existence.

L'artiste trouvera réunies dans une foule de traités spéciaux qui se complétent les uns par les autres, depuis Léonard de Vinci, de Piles, jusqu'à Montabert et la *Grammaire des arts du dessin* de M. Charles Blanc, toutes les notions dont il a besoin sur les parties techniques de son art, et il les complétera surtout par sa propre expérience. Nous n'avons ici qu'à offrir, sur ces matières, quelques indications à ceux auxquels il appartient de décider et d'expliquer les commandes, d'en surveiller, d'en accepter l'exécution, afin qu'ils n'y soient pas trop étrangers, jusqu'à ce qu'ils aient pu recourir aux sources où ils pourront mieux s'en instruire.

Commençons par les formes; nous avons d'abord à les examiner selon qu'elles sont en elles-mêmes, ensuite selon qu'elles paraissent, c'est-à-dire

à nous occuper du dessin en général, et en second lieu de la perspective. La représentation de l'homme occupe dans l'art, et surtout dans l'art chrétien, une place d'une telle prépondérance, que tout le reste ne vient après que dans un rang secondaire. Les formes humaines apparaissent dans leur état de nudité native, ou recouvertes des vêtements dont l'usage



8

Proportion du corps humain.

est devenu un besoin et un devoir. De là, pour nous trois nouvelles subdivisions consacrées à l'étude du nu, à celle des vêtements et draperies, à celle de toutes les choses qui peuvent être appelées à figurer dans une œuvre d'art chrétien, soit à raison de sa signification, soit pour en former le fond, soit à titre d'accessoires.

Le dessin consiste, à strictement parler, dans le tracé des simples linéaments qui déterminent les contours du corps; mais, dans une acception plus large, il se prend pour la détermination de toutes leurs formes, et principalement des formes, des proportions, des attitudes du corps humain, quel que soit le moyen dont on se servè pour les arrêter et les faire sentir.

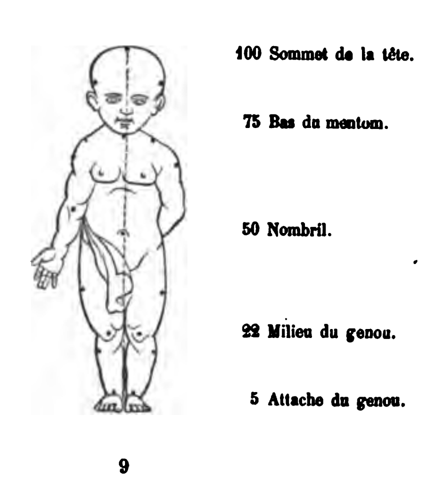
A la justesse du coup d'œil, à l'adresse de la main, un bon dessinateur

doit associer une sérieuse connaissance de l'anatomie, et plus encore, selon l'observation de Selvatico, celle de la physiologie, car ce sont des corps vivants qu'il est appelé à mettre en scène.

On a coutume, d'après Vitruve, de rapporter aux proportions de la tête toutes celles du corps humain. La hauteur totale du corps est réputée devoir être de sept à huit têtes ou d'environ dix faces, la face s'étendant du sommet du front au-dessous du menton. La longueur à prendre à l'extrémité des mains, les bras étendus, est réputée égale à celle du corps; mais ces mesures ne sont pas parfaitement exactes. M. Charles Blanc a recherché et retrouvé avec beaucoup de bonheur, sur des monuments égyptiens, une échelle de proportions plus sûre dans ce qu'on avait appelé le Canon de Polyclète. L'unité de mesure, d'après cette règle connue bien antérieurement au célèbre statuaire, est le médius droit de la main étendue ; la hauteur totale du corps la comprend dix-neuf fois. (Voy. 8.)

Aucune mesure d'ailleurs ne peut être employée avec une telle rigueur qu'elle ne comporte pas de variété : les proportions d'un homme ne sont pas celles d'une femme, encore moins celles d'un enfant.

Chez les enfants, tout est ramassé, arrondi ; les formes s'allongent avec le progrès de l'âge; la tête cependant ayant à proportion pris tout d'abord



9

Proportions d'un enfant de trois ans.

plus de développement, il faut, si l'on s'en sert toujours comme terme de comparaison, n'en donner que six longueurs à l'enfant de trois ans : c'est

l'âge où est atteinte la moitié de la croissance. A six mois, l'enfant n'arrive qu'à la hauteur du genou de l'adulte, et quand il atteint la moitié de la cuisse, son corps est de cinq longueurs de tête.

Chaque mouvement d'ailleurs, chaque attitude amène un changement dans les proportions. Tels muscles s'étendent, d'autres se gonflent et se raccourcissent ; une épaule s'élève, l'autre s'affaisse ; le bras étendu, on compte moins de longueur, à partir de l'épaule jusqu'à son extrémité, que s'il était tombant. On ne saurait mouvoir une partie du corps que toutes les autres ne s'en ressentent. Il faut un travail commun de tous les membres pour se conserver en équilibre.

Ces observations feront comprendre que l'étude du dessin, après avoir absorbé plus de temps et de soin qu'aucune autre partie de l'art, demeure encore de toutes la plus féconde en écueils. Cependant l'exactitude est une qualité essentielle du dessin. Il n'est pas de cas où l'on ne doive observer les proportions du corps humain, où l'on puisse se permettre aucune difformité. Point de membres estropiés, point de mouvement manqué, point de poses impossibles ! Les grands maîtres des XIIIe, XIVe et XVe siècles ne sauraient par leur exemple dispenser de cette règle. En effet, s'ils ont failli en cette matière sans perdre les droits que tant d'autres titres leur donnent à notre admiration, ils l'ont fait sans aucun parti-pris, avec une inexpérience qui les excuse, mais qui n'excuserait plus personne. Admettons qu'ils n'aient point eu pourtant comme objet principal l'habileté qui leur manque dans la pratique du dessin, on ne peut méconnaître qu'ils l'ont toujours considérée comme un objet important, et qu'ils n'ont cessé d'y viser. A toutes les époques, quand les arts fleurissent quelque part, on voit toujours le dessin se rapprocher plus ou moins de la correction antique. Les progrès, sous ce rapport, à partir du renouvellement de l'art dans le sens moderne, en Italie, furents lents, mais continus. Cimabue était en progrès sur les maîtres grecs, que Vasari lui attribue ; Giotto, sur Cimabue. Le Beato Angelico profita des progrès de Masaccio, auquel il survécut, après l'avoir devancé. Le Pérugin suivit dans le même sens une progression non moins manifeste. Nous pouvons en dire autant des écoles du XVe siècle, en Flandre et en Allemagne. Chez nous, qui nous sommes principalement distingués au XIIIe siècle dans le genre monumental, la même observation, outre qu'elle ne pourrait s'attacher à des noms propres aussi connus, aurait besoin d'être modifiée, mais nullement dans ce sens que nos imagiers aient jamais négligé systématique-

ment le dessin de leurs figures. Au contraire, les poses simples et nobles, qui leur étaient commandées par les lignes de l'architecture, écartaient de leurs œuvres les difficultés pratiques dont il eût été hors de leur compétence de pouvoir triompher.

Or c'est là le principal nœud de la question : il n'est pas permis de commettre les fautes, mais il est parfaitement légitime d'éviter les situations qui les font commettre. D'ailleurs ce n'est pas seulement la correction qu'il importe d'observer dans le dessin : la clarté, la pureté, la facilité, l'harmonie demandent à entrer en ligne de compte, et par-dessus tout doit passer cette haute convenance qui se rapporte au but moral de l'art, et dont aucune considération ne doit distraire ni l'artiste ni le spectateur.

La notion du dessin s'applique essentiellement aux formes : nous avons donc à nous enquérir, à propos du dessin, de la manière dont l'artiste chrétien devra diriger leur choix selon le caractère de ses personnages. Copiera-t-il la nature telle qu'un poseur la lui peut offrir ? L'idéal sera-t-il à la manière de l'antique ? Au lieu d'en accuser fortement tous les muscles, se contentera-t-il de l'indication générale des formes et des proportions, sans s'inquiéter des organes qui fonctionnent sous les chairs, ni des membres qui se cachent sous les vêtements ? Nous lui conseillons d'éviter l'excès dans tous les sens.

Ce sont des Saints et des Saintes que l'artiste chrétien est appelé à représenter principalement. Les corps des Saints sont destinés à l'état glorieux. Cette ferme croyance autorise à élever, dès à présent, leurs figures au-dessus d'un grossier réalisme. Puis les considérant comme type, on s'accoutumera à représenter le corps humain un peu moins, comme nous le voyons tous les jours, sous l'empire des passions et des habitudes qui le dégradent ; un peu plus comme le voudraient à leur service les plus nobles âmes. C'est bien là un idéal ; mais nous demandons qu'il soit fondé sur l'intelligence de la nature ; cet idéal est comparable à l'idéal antique, mais il procède d'une autre source, et il vise à rendre les formes parfaites, surtout en les spiritualisant.

Nous n'en demanderons pas moins à l'artiste une étude sérieuse du nu, une étude à la fois sérieuse et modérée, afin qu'il sache, à découvert, comme sous le voile des draperies, tenir son dessin dans le vrai caractère des formes et des mouvements, avec une telle mesure que, sous ce rapport, il n'attire pas l'attention et n'ait pas à la craindre.

II.

DE LA PERSPECTIVE.

Autres sont les formes et les dimensions propres aux objets, autres les formes et les dimensions sous lesquelles ils apparaissent, en réalité, à notre vue. Mais l'expérience et la réflexion viennent à l'aide des sens ; l'esprit fait disparaître les différences qui résulteraient de la seule sensation ; et l'image intérieure qui lui reste des choses se conforme à la connaissance complète qu'il en a, et non pas à la seule apparence qui résulte de quelque situation particulière. C'est cette image, cette idée préconçue que le dessin tente invariablement de reproduire dans la naïveté de ses premiers essais.

Il faut de l'étude et une certaine maturité de réflexion pour obtenir un premier accord à demi-satisfaisant entre les exigences de l'esprit et celles de la vue. Il faut de la science pour bien se rendre compte de la manière dont on voit, pour analyser la déformation des contours qui résulte de tant d'obliquités diverses. Il faut une grande dextérité pour en rendre l'effet.

La perspective, considérée comme science, enseigne à disposer sur la surface plane d'un tableau toutes les lignes qui concourent à sa formation, dans l'ordre même où la nature les offrirait à la vue, leur longueur et leur direction étant déterminées par l'angle sous lequel on les aperçoit.

Deux circonstances concourent à donner de l'acuité aux angles visuels : l'éloignement des objets et leur obliquité.

L'éloignement dans un tableau se traduit par une diminution de dimension qui, ne déformant rien, et montrant chaque objet selon les rapports naturels de ses proportions, ne saurait soulever aucun problème embarrassant : l'exécution en est facile et l'impression toujours satisfaisante, à la condition de combiner la perspective aérienne, c'est-à-dire la dégradation de teintes avec la perspective linéaire.

L'obliquité produit les raccourcis, sorte de diminution aussi et de raccourcissement des lignes et des contours, mais qui, se produisant sur certaine partie d'un objet, tandis que d'autres parties du même objet se montrent avec toute leur étendue relative, les défigure nécessairement. Ainsi, en perspective, un carré ne paraît pas carré ; vu de face, il prend, suivant l'éloignement, la forme d'un trapèze ou celle d'un triangle ; vu

de côté, celle d'un quadrilatère irrégulier. De même du cercle, il affecte une figure qui correspond, avec ses irrégularités, à celle même du carré dans lequel il serait inscrit.

Ces figures de perspective se déterminent avec une précision mathématique. Tous les points soumis au regard donnent naissance à des lignes qui, venant converger vers l'œil, peuvent être considérées, dans leur ensemble, comme formant un cône visuel. Théoriquement un tableau pourrait s'exécuter tout entier d'après des calculs géométriques ou des procédés graphiques déterminant la portion, la forme, la dimension des objets; mais à coup sûr, exécuté de la sorte, il serait mortellement froid. L'artiste se contente de déterminer, d'après les règles rigoureuses de la perspective, les points principaux de son tableau ; le sens artistique et l'observation de la nature font le reste ; ils peuvent même, quoique insuffisamment, suppléer au compas, à la règle et au savoir ; aucun procédé technique ne saurait les suppléer eux-mêmes.

C'est pour dessiner la tête humaine que la justesse du coup d'œil est principalement nécessaire. En théorie, les procédés mathématiques de la mise en perspective lui seraient parfaitement applicables. Mais les contours de la tête et du visage sont si délicats et si variés, que cette application en fait serait impossible, sans le concours de ce sentiment délicat des choses qui ne s'analyse pas.

Tous les contours du corps humain sont formés de lignes plus ou moins courbes ; la tête approche de la figure d'une sphère allongée. On détermine la perspective des lignes courbes par les mêmes procédés que celle des lignes droites, en feignant des lignes droites qui joignent les points que l'on veut déterminer. Cependant la perspective des lignes courbes demeure toujours courbe.

De face les traits indiquant la direction des principales parties du visage se déforment peu, mais leurs contours se raccourcissent considérablement de trois quarts, les effets de perspective se faisant alors sentir dans les deux sens. De toutes les situations où l'on peut voir la tête, c'est de profil qu'elle offre le moins de lignes fuyantes et raccourcies : aussi cette situation est-elle choisie spontanément par quiconque essaie, d'une main inexpérimentée, de tracer les linéaments d'un visage.

Il faut encore compter parmi les effets de perspective nécessaires à calculer, ceux qui sont propres aux ombres et aux images réfléchies. Dans l'un et l'autre cas, il y a un double calcul à faire. Il faut déterminer la

position que l'ombre ou l'image réfléchie prendrait dans la nature, et leurs figures apparentes sont soumises ensuite aux mêmes lois que celles des objets eux-mêmes.

De nouveaux calculs ont besoin d'intervenir, lorsque la surface du tableau jusqu'ici supposé plane devient courbe, ou qu'elle est formée de plusieurs plans, circonstances qui se rencontrent fréquemment pour la peinture murale. Une surface concave comme celle d'une voûte allonge les lignes pour la vue ; une surface convexe comme celle d'une colonne la raccourcit : le peintre en conséquence les tracera plus courtes dans le premier cas, plus longues dans le second, pour les ramener à l'apparence qu'il prétend leur donner.

Nous supposons que l'artiste s'est rendu capable d'affronter autant qu'il est possible toutes les difficultés ; nous ne nous occuperons plus que des quelques conseils qu'il est utile de lui donner, afin qu'il en fasse une juste application.

Il importe de placer au point de perspective le plus en vue, le personnage, l'objet, le groupe, sur lequel il est utile d'attirer principalement l'attention. Il faut faire en sorte que les objets considérés physiquement et en eux-mêmes se présentent de manière à faire comprendre facilement leurs formes véritables, afin qu'ils satisfassent le regard et ne l'étonnent pas ; à cet effet il y a encore lieu de choisir. Si vous disiez à un élève : « Lorsqu'il s'agit de faire un tableau d'après nature, copiez toujours tout ce que vous voyez », vous l'induiriez souvent en erreur. De l'avis des maîtres les plus expérimentés, vous devez lui apprendre à choisir un aspect convenable, à la hauteur de l'œil. L'art bien entendu veut que l'on présente chaque chose autant que possible sous l'aspect où elle se développe le mieux, selon l'idée qu'on s'en fait communément. Chercher les difficultés de raccourcis pour se donner le mérite de les vaincre serait abusif, alors même que l'on réussirait à observer les règles sans choquer le regard, et à faire illusion. Il est rare au contraire que l'impression n'en soit pas désagréable, et l'effet peu intelligible.

Il y a une différence essentielle entre les choses représentées par les procédés de l'art et celles qui, dans la nature, se présentent sous les mêmes lignes de perspective : celles-ci on vient de les voir; on va tout à l'heure les considérer sous des aspects différents ; les premières, au contraire, sont montrées avec une fixité capable de dérouter. Léonard de Vinci fait observer que, physiquement, un objet peint ne peut se détacher

du tableau comme un objet réel, par cela seul que les deux yeux plongent en réalité derrière celui-ci, plus profondément que ne sauraient le représenter les lignes de perspective, rapportées nécessairement à un œil unique et immobile. L'art ne peut lutter avec la nature, s'il ne lui oppose que des procédés géométriques ; les vrais moyens de l'atteindre servent aussi à la dépasser, car ce sont des secrets de l'âme.

Il est des raccourcis amenés par des situations si naturelles, qu'il n'est pas possible de les éviter par des artifices de composition, sans nuire à la représentation du sujet. Si ces raccourcis cependant devaient être d'un effet désagréable et d'une intelligence trop difficile, ne serait-il pas trop sévère d'interdire tout moyen terme où l'on allongerait la projection exigée par la science? Mais si on se permet de telles licences, il faut que ce soit en homme qui connaît cette science, qui lui porte du respect, qui ne s'en écarte ni brusquement ni grossièrement. Alors les procédés deviennent des jalons dont on ne s'écarte que le moins possible. En de semblables situations, c'est au goût à tenir le compas, et le goût doit s'approprier avec une sagacité particulière les procédés naturels, mi-physiologiques, mi-psychologiques, par lesquels on rapporte ce que l'on voit à ce que l'on sait.

Il y a des genres de peinture qui ne comportent pas l'application des lois de la perspective à la succession des plans, par la raison qu'elles n'offrent, ne sont censées offrir et ne doivent offrir qu'un seul plan. Ainsi en est-il en partie de la peinture murale, mais surtout de la peinture sur verre, la mieux entendue, la plus monumentale. Le vitrail demeure alors en principe ce qu'il doit être, une surface translucide. Il y faut toujours cependant une certaine perspective, et des procédés qui en rappellent au moins les effets : autrement la mise en scène des personnages n'y serait pas possible. En un mot, dans quelque genre de peinture que ce soit, les circonstances qui permettent de s'écarter partiellement des lois de la perspective ne dispensent pas de s'en tenir rapproché et de montrer qu'on n'en perd jamais le sentiment.

III.

DU NU.

ADAM et Ève venaient de pécher ; Dieu les appela : ils se cachèrent, parce qu'ils avaient compris qu'ils étaient nus, et Dieu lui-même se

chargea de leur fournir de premiers vêtements. Depuis cette chute, nos sens sont restés dans un état de révolte; et il est de prudence, il est de convenance de toujours couvrir notre nudité.

Dans l'art païen lui-même, originairement, la nudité humaine était réputée contraire aux bonnes mœurs ; mais, lors de l'apparition du christianisme, on en était venu, au contraire, au point d'agir, au moins sur le terrain de l'art, comme s'il n'y avait en nous rien à couvrir, rien à dissimuler ; et les yeux s'étaient tellement accoutumés à la nudité, que, pour les chrétiens eux-mêmes, la reproduction intégrale et sans voile du corps humain pouvait paraître indifférente en elle-même. Il ne semble pas que, dans les peintures des Catacombes, on ait attaché la moindre importance à l'éviter dans les sujets qui l'amenaient naturellement : telles certaines figures allégoriques empruntées plus directement aux habitudes de l'ancienne société, et adoptées avec bonne signification ; tels, parmi les sujets directement chrétiens, Daniel dans la fosse aux lions, les trois Hébreux dans la fournaise, Jonas dans les diverses circonstances de son histoire.

Toutes ces figures, d'ailleurs, étaient exécutées avec une grande réserve, et se réduisaient à de simples indications dans tout ce qui eût été capable d'offusquer des yeux comme ceux des Cécile et des Agnès.

Quelque minimes que dussent être les inconvénients de ces nudités, à une époque où il y avait autant de chaste simplicité dans les obscurs réduits où se cachaient les disciples de l'Évangile que de corruption dans la Rome officielle, il était difficile qu'ils n'en eussent aucun. Les pasteurs les plus clairvoyants le durent comprendre; ils durent comprendre aussi que, par ces réminiscences païennes, on n'ajoutait aucune valeur à des œuvres composées dans un but d'édification chrétienne, et nous croirions avoir aperçu dans les monuments de l'antiquité chrétienne une tendance graduelle à vêtir quelques-unes des figures qui, dans le principe, avaient toujours été représentées nues.

Tout le moyen âge participe tout à la fois de la liberté naïve des premiers siècles et de la disposition qui avait porté à n'en user que de plus en plus sobrement. Les nudités, en somme, devinrent plus rares; mais les artistes les étalaient quelquefois avec un laisser-aller qu'on ne leur permettrait plus aujourd'hui. Ce que nous ne voyons pas, c'est que, jusqu'au XV[e] siècle, le nu ait été recherché comme une beauté artistique. Quand il se multiplie alors, c'est un des symptômes du naturalisme. C'est à dater de cette époque que l'Enfant Jésus est généralement représenté tout nu.

C'était d'abord avec une grâce naïve, tout à fait en rapport avec l'idée de l'innocence que l'on pensait ainsi représenter. Mais bientôt les abus du nu se multiplièrent, s'aggravèrent ; et l'on se familiarisa tellement avec la représentation du corps humain sans aucun voile que, dans le Lieu saint, au-dessus des autels, Michel-Ange, quand il peignit son *Jugement dernier*, se crut permis de représenter non-seulement ceux qui sortent du tombeau et les damnés, mais jusqu'aux Saints et aux Saintes dans le ciel, jusqu'aux Anges, sous la figure d'adultes vigoureusement conformés, sans rien dissimuler de ce que les règles les plus vulgaires de la décence doivent apprendre à cacher. Qu'on en juge par un groupe de ces prétendus Anges portant la croix que nous reproduisons, en rappelant que les draperies dont on les voit couverts ont été ajoutées par les ordres du saint pape Pie V.



10

Anges du jugement dernier. (Michel-Ange.)

Nous leur opposons un Ange remplissant les mêmes fonctions dans le *Jugement dernier* d'Orcagna, au Campo Santo de Pise.

Le nu en vint à passer pour la première, presque pour l'unique condition du beau, pour un besoin de l'art. Le nu de Michel-Ange s'étale sans



11

Ange du jugement dernier. (Orcagna.)

respect pour les convenances, pour la pudeur chrétienne ; mais il n'est pas sensuel. Beaucoup d'autres, même lorsqu'ils sont plus couverts, sont moins chastes.

La tolérance fut grande ; les réclamations cependant ne manquèrent pas. Les conciles, les papes, les Saints élevèrent assez la voix pour ne pas nous laisser plus de doute sur la persistance du mal que sur les efforts tentés pour en arrêter la propagation. Tous les théologiens qui s'en sont occupés se plaignent amèrement de ces images, qui, selon leurs expressions, sont propres à exciter des passions mortelles, et ne servent de rien à la piété. En aucun temps plus que dans le nôtre, il n'importe de le rappeler. Aujourd'hui, nous avons en face de nous un naturalisme brutal, qui, prenant pour point de départ la négation de la chute de l'homme, est le dernier mot de toutes les erreurs contemporaines. Ce qui était toléré autrefois ne peut plus l'être. Nos conclusions, cependant, ne diffèrent pas de celles qui résultent de toutes les réclamations que nous venons de rappeler.

Toute nudité complète doit être proscrite de l'art chrétien. Aucune raison valable ne la réclame jamais, même dans les enfants, car l'on peut représenter des figures comme étant nues, quand le sujet le demande, sans être obligé d'étaler toute leur nudité ; il suffit d'un léger artifice de composition pour dissimuler ce qui doit toujours l'être.

Toute nudité partielle qui n'est pas commandée par le sujet doit être elle-même soigneusement évitée. Car pourquoi montrer dans un tableau, selon l'expression d'Érasme, « ce que l'on cache partout ailleurs par une honte bien entendue » ?

Ainsi n'est-il pas évident que, dans cet Ange du Dominiquin, la nudité de la cuisse, non-seulement n'est pas réclamée par le sujet, mais que,



12

Ange couronnant sainte Cécile et saint Valérien. (Le Dominiquin.)

pour l'obtenir, il a fallu tenir des draperies suspendues d'une manière naturellement impossible ; et n'y a-t-il pas plus de vérité dans cet autre Ange, représenté dans le même rôle, que nous lui opposons à la page suivante?

D'ailleurs, que nul sujet exigeant le nu dans des conditions un peu délicates ne soit adopté, s'il ne produit des fruits d'édification bien solides. Puis, que l'artiste chrétien, obligé par les exigences de son sujet à laisser quelqu'un de ses personnages à découvert, y apporte de tels correctifs que les

sens ne puissent être ramollis ; ces correctifs lui sont offerts par les circonstances mêmes qui légitiment l'usage du nu. La signification en est prise en bien ou en mal. Dans le premier cas, le nu ne saurait porter l'empreinte d'une pureté trop angélique ; dans le second, loin de provoquer



13

Même sujet par Chiodorolo, fresque de la chapelle de Sainte-Cécile-des-Bentovoglio, à Bologne.

aucune impression que l'on ait à réprimer, il ne devrait exciter que la compassion ou l'horreur.

Comme attribut de l'innocence, la nudité convient à Adam et à Ève avant leur chute, et nous croyons qu'elle ne convient à aucun autre. Après une dégradation qui s'est étendue à la race humaine tout entière, où retrouver en effet l'innocence ? Les enfants apportent en naissant la souillure originelle ; il faut les en laver par le baptême, et le signe de l'innocence ainsi recouvré est la robe blanche et non la nudité. Et lorsque l'œuvre de la régénération sera consommée, le signe de l'éternelle béatitude sera la robe de gloire, *stolam gloriæ*.

Le Sauveur, aussitôt sa naissance, fut enveloppé de langes ; il en avait certainement été de même de sa très-sainte Mère, et rien n'oblige, tout

dissuade de choisir pour les représenter les courts instants qui ont pu se passer avant qu'ils ne l'aient été, si tant est que ces instants aient même jamais été, en réalité, saisissables à la vue ; car, par respect, sainte Anne et la sainte Vierge durent instantanément recueillir dans un pan de leurs vêtements le fruit béni de leur sein, et leur éviter l'ignominie de la nudité.

La nudité est devenue, en effet, un signe d'ignominie ; elle est désormais la marque du dénuement, l'effet de la spoliation, la suite de la pauvreté, une forme de la misère, la compagne du supplice, une cause de souffrance, un sujet de honte. Au point de vue du dépouillement, il y a lieu de l'envisager sous deux aspects différents, suivant qu'elle est bien ou mal supportée : tantôt c'est une épreuve salutaire, tantôt un châtiment. Dans le premier cas, Notre-Seigneur Jésus-Christ lui-même est le modèle par excellence, et la chaste réserve avec laquelle on doit peindre ses chairs sacrées, soit dans la scène de son baptême, soit dans celles de sa passion et de son crucifiement, doit servir de règle et de mesure pour toutes les scènes de baptême et de martyre.

La nudité est aussi la dernière conséquence du vice et son châtiment ; trop souvent il s'en est paré, abjurant toute honte ; il est juste de la lui imposer quand il voudrait en dissimuler l'horreur. Mais prenons garde de peindre le vice sous ses propres couleurs, au temps de ses séductions : ce serait se rendre sa dupe ou son complice. Il est reconnu, en saine morale, que ni la bouche ni la plume ne doivent jamais se souiller par une certaine peinture du vice. De même, dans l'art chrétien, la nudité ne doit être, en quelque sorte, qu'un symbole qui indique comme honteux ce que le vice montre comme attrayant.

La nudité est, dans ce sens, l'attribut du vice personnifié, du démon, des damnés, et même des possédés, comme étant momentanément sous la puissance du démon.

Nous admettrons aussi qu'au moment de la résurrection, et avant que leur sort n'ait été prononcé, les morts, revenant à la vie, soient encore nus ; mais c'est pure fiction, et cette fiction n'est pas obligatoire au point d'exclure le droit d'en choisir une autre.

L'étude du nu pour l'artiste ne peut pas être circonscrite aux circonstances où il est obligé de le représenter. Cette étude est nécessaire pour rendre avec vérité les proportions et les mouvements du corps humain ; et la situation de l'artiste chrétien est analogue à celle du médecin, obligé

d'étudier l'anatomie. Il ne doit pas oublier cependant qu'elle est moins impérieuse et plus délicate, parce qu'elle se fait sur des corps vivants ; et nous l'engageons, s'il veut conserver toute la fraîcheur de ses pensées et la chasteté de ses affections, à ne pas s'abandonner sans réserve aux pratiques d'atelier.

Les figures anatomiques lui prêteront un grand secours ; l'étude de l'antique, dans une sobre proportion, lui profitera, jusqu'à un certain point, plus que celle de la nature même ; elle lui apprendra à l'ennoblir. L'idéal des Grecs a rendu le nu plus décent ; le céleste des chrétiens le doit élever au plus haut degré de pureté qu'il puisse atteindre. Moins palpitant de vérité naturelle, il n'en sera que plus vrai par l'élévation de la pensée.

IV.

DES VÊTEMENTS.

Les vêtements acquièrent d'autant plus d'importance dans la pratique chrétienne de l'art, que des restrictions plus sérieuses lui sont imposées, quant à l'usage du nu. Les vêtements d'ailleurs ne sont pas faits seulement pour se couvrir, c'est avec raison que l'on s'en sert pour se parer, et il est juste de leur accorder une signification conforme à la situation morale, à l'état social de ceux à qui on est accoutumé à les voir porter.

C'est un art que de se bien vêtir, un art sérieusement compris dans le domaine du beau. Nous disons l'art de se bien vêtir, nous devrions dire, pour l'artiste, l'art de bien vêtir ses figures, pour témoigner qu'il s'agit d'un idéal et le distinguer des exagérations de la fantaisie et des tyrannies de la mode. L'art, l'art sérieux de bien vêtir ses figures consiste à faire ressortir tout ce qu'il y a de beau dans l'homme, dissimulant chez lui, non-seulement tout ce qui est altéré et difforme, mais tout ce qui tient à sa décadence et porte la marque de sa dégradation. Et par ce qu'il y a de beau dans l'homme il ne faut pas seulement entendre les formes du corps ; les vêtements doivent aussi faire valoir la beauté morale, qui réside principalement dans la tête.

Choisissez des vêtements qui, autant que possible, soient toujours souples sans être flasques, qui aient de l'ampleur, sans surcharge, qui soient

ajustés sans être tendus ni tirés. Enveloppant le corps, suivant ses besoins, ils prendront naturellement, sans le tenir emprisonné, ses formes générales, ils se prêteront avec aisance à ses mouvements, et se courberont en plis doucement ondulés.

Il y a des règles reconnues pour bien draper les vêtements ; on doit le faire par larges plis, principalement sur les grandes formes. Si les petits plis sont exigés par la nature de l'étoffe ou des mouvements, il faut avoir soin au moins de leur donner peu de relief : on conseille alors de les masser par séries, de telle sorte que, réunis en grand nombre, ils fassent l'effet d'un grand pli. On recommande d'éviter l'uniformité de plusieurs plis de même forme et de même grandeur placés à côté l'un de l'autre, et l'aspect dur et cassant que leur donnerait l'angle droit.

Avant tout il faut être naturel : il est reconnu, par les meilleurs auteurs qui ont traité de l'art au point de vue technique, que les draperies les plus vraies parmi les œuvres de la peinture moderne sont celles du Pérugin et celles de Raphaël avant sa dernière manière [1]. Si on compare les deux figures que nous avons reproduites ci-dessus (p. 73, 74), on reconnaîtra que la seconde est drapée plus naturellement que la première.

Chaque tissu doit se draper selon la mode qui lui est propre, et faire connaître, à la forme de ses plis, s'il est de lin, de laine ou de soie. Le drapé dépend aussi de la forme des vêtements. Tous les genres de vêtements employés à couvrir le corps reviennent à trois types élémentaires : la tunique et le manteau des Grecs, et la braie des Barbares, devenue notre pantalon. Tandis que la tunique représente dans le vêtement le côté utile et nécessaire, le manteau est pour le corps le meilleur des ornements. L'importance donnée au pantalon est venue du raccourcissement excessif de la tunique réduite à n'être plus qu'un juste-au-corps; l'abandon du manteau comme complément indispensable de toute bonne tenue a achevé de mettre nos costumes modernes en contradiction avec les meilleures traditions de l'art et les plus justes exigences du bon goût.

Il est passé en règle, aujourd'hui, que l'artiste doit se piquer d'une exactitude spéciale dans la reproduction des costumes de chaque époque et de chaque peuple : cette exactitude est louable, mais on la porte jusqu'à des prétentions impossibles à soutenir, et l'on tombe dans le faux, si l'on veut donner comme rigoureusement exact ce qui n'est susceptible que d'à

1. Montabert, *Traité de la Peinture*, T. VI, p. 519.

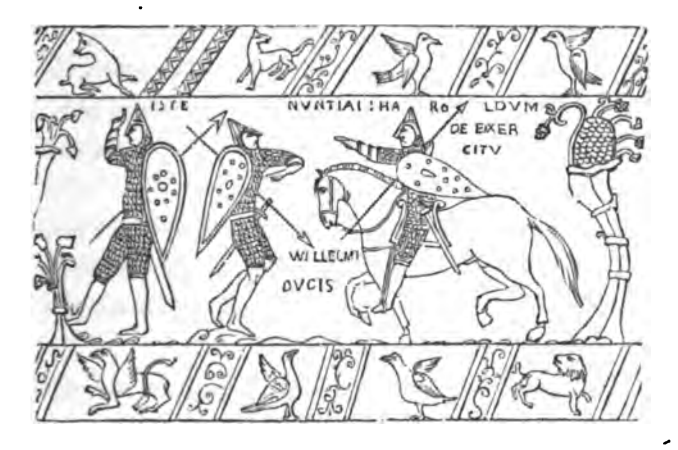
peu près. Il vaut mieux procéder franchement par séries de siècles et par groupes de nations, en se servant de certaines données acquises et auxquelles l'œil est accoutumé, pour représenter, par exemple, la simplicité du costume patriarcal; les formes simples aussi, mais d'une simplicité élégante et étudiée, des vêtements dans la Grèce; les costumes plus riches, mais aussi plus lourds des peuples asiatiques.

Les formes du drapé pour le pallium ou manteau des Grecs sur la tunique longue et celles de la toge chez les Romains diffèrent peu communément : ces formes ont foncièrement été adoptées pour les vêtements de Notre-Seigneur et des Apôtres. Il ne paraît pas qu'une forme absolument spéciale ait été d'abord affectée à la célébration des saints mystères, mais on choisissait ceux qui, selon les usages du temps, étaient réputés les plus convenables, les plus décents, les plus dignes. L'opinion la plus probable, quant à l'origine de la chasuble, est celle qui la fait dériver de la toge. La toge, très-vraisemblablement, était cousue et fermée dans toute sa hauteur, et assez ouverte pour laisser passer dans le haut avec la tête un bras et une épaule; portée de manière à ne laisser passer que la tête, et relevée sur les deux bras, elle revient parfaitement à la chasuble primitive, qui n'était pas échancrée. On sait que pendant tout le moyen âge elle ne le fut que modérément, et que, faite en étoffe souple, elle se drapait avec cette simplicité majestueuse qui la mettait si éminemment en rapport avec son rôle sacré. La chasuble est comme le manteau propre du prêtre à l'autel; l'aube est la tunique plus spécialement appropriée à cet auguste ministère. Il appartient à la chasuble d'avoir de l'éclat, l'aube est un vêtement de lin qui doit spécialement briller par sa pureté.

Les autres vêtements liturgiques : la chape, la dalmatique, le rochet ou surplis, etc., méritent aussi une attention spéciale de la part de l'artiste chrétien, pour être drapés avantageusement et selon leurs caractères. Il devra reproduire exactement les costumes monastiques qui peuvent lui être facilement connus, en rapprocher par induction ceux qui ne le sont pas.

Dans les vêtements civils, les éléments essentiels des costumes grecs et romains, que nous devrions, avec plus de raison, appeler naturels et primitifs, c'est-à-dire la tunique et le manteau, se maintinrent, nonobstant de grandes modifications de formes et des variétés de noms, jusqu'au XIVe siècle; et même jusqu'au XVe, la robe longue demeura généralement en usage pour toute personne qui devait garder la dignité du caractère, et en toute circonstance qui demandait de la gravité.

Dans le costume militaire chez tous les peuples, la tunique a dû se raccourcir; la chlamyde ou manteau court, sous des noms divers, en était le complément chez les anciens. Au moyen âge encore, la tunique, connue sous le nom de cotte d'arme, recouvrait communément l'armure de fer; cependant l'on voit, dans ce fragment de la tapisserie de Bayeux



14

Armures du XIe siècle. (Fragment de la tapisserie de Bayeux.)

que nous reproduisons, les guerriers normands recouverts uniquement de leurs vêtements de maille de fer.

Au XIVe siècle, on substitua à ces mailles de fer les armures en plaques de fer articulées; mais l'usage d'enrichir celles-ci de ciselures, de dorures et de bas-reliefs ne se répandit pas aussitôt, et la cotte d'arme continua encore longtemps de la recouvrir.

Chez les femmes, à part les coiffures démesurées des XIVe et XVe siècles, qui coïncident avec un raccourcissement sensible de la taille et l'allongement des queues, mais seulement pour les grandes dames, tout le moyen âge se passe sans changements extraordinaires jusqu'au XVIe siècle. Alors les robes, à partir de la taille, se tendirent et s'échafaudèrent en sens inverse sous la forme de deux cônes gigantesques. Elles retrouvèrent plus de grâce et de naturel au XVIIe, se guindèrent de nouveau au XVIIIe, puis se simplifièrent aux approches de la Révolution.

Par ces aperçus l'on pourra juger de la mesure des recherches qui sont utiles à l'artiste relativement à l'objet dont il s'agit, avant de commencer un tableau.

Il est utile aussi dans l'art de tenir compte de la signification des vêtements. Cette signification dépend originairement de ceux qui en font usage et des circonstances où ils sont usités; mais, une fois établie, cette signification se soutient par elle-même, elle devient une sorte de langage et une partie importante de l'iconographie. Un habit sacerdotal ou simplement ecclésiastique élève aussitôt l'esprit dans la région des pensées religieuses; un costume monastique dénote un homme qui s'est mis au-dessus du monde en y renonçant; des vêtements royaux expriment la majesté de la souveraine puissance; la robe du magistrat vous fait songer à la maturité des jugements que demande la justice, et la seule vue d'un uniforme a fait bondir plus d'un jeune courage.

C'est un malheur quand de tels vêtements ne sont pas respectés, surtout par celui qui les porte; mais alors même ils ne perdent pas aussitôt leur signification, c'est au contraire la chose représentée qui semble souffrir, et c'est à elle que remonte l'injure.

A la signification des vêtements, revient la question de savoir jusqu'à quel point on peut se permettre de les attribuer aux personnages en dehors des circonstances où ils ont pu les porter. L'art du moyen âge a été bien large sous ce rapport; nous sommes trop éloignés de la naïveté de cette époque, pour tenter de dire les choses par toutes les voies dont il disposait sans scrupule. Mais nous ne croyons pas qu'il faille entièrement se priver d'un moyen si précis de se faire comprendre, et surtout proscrire les moyens termes. Maintenant un pape endormi ne portera plus la tiare et les ornements pontificaux jusque pendant son sommeil, comme Giotto a représenté, dans les fresques d'Assise, Innocent III, lorsqu'il voit en songe saint François qui soutient l'église de Latran; mais en voyant ces insignes déposés près de son lit, on comprendra aussi bien que cet homme endormi est le Vicaire de Jésus-Christ. C'est à l'artiste de juger ce qu'il lui faut de tact et de discernement pour se servir des costumes propres à faire connaître le personnage et ménager les susceptibilités du public auquel il s'adresse.

V.

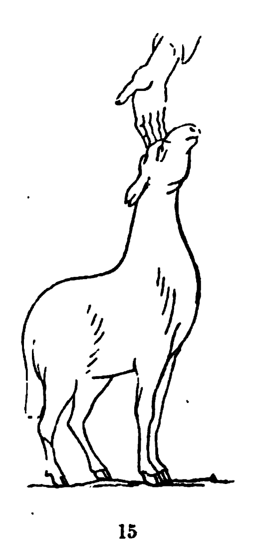
DES FIGURES ACCESSOIRES.

Les animaux, les arbres, toutes les plantes, les fleuves, les rochers et toutes les constructions humaines, depuis la plus humble chaumière

jusqu'aux palais et aux temples les plus somptueux, tout ce qui est visible dans la nature animée ou inanimée est du domaine de la peinture. Sur toutes ces choses, la sculpture exerce en grande partie les mêmes droits.

Aux animaux s'appliquent la plupart des observations que nous avons faites ou que l'on peut faire, relativement au dessin du corps humain. La même exactitude est requise, quant aux formes et aux proportions. Mais l'artiste a d'autant plus besoin d'ennoblir son modèle, que, naturellement, il s'agit de types moins relevés, et que l'animal est appelé à prendre dans l'œuvre un rôle plus important. Il faut alors saisir l'essence même des types animaux, tous admirables dans l'ordre qui leur appartient.

L'animal n'est pas indifférent envers celui qui le nourrit, et il s'attache à celui qui seulement le caresse : étudiez-le alors, et vous comprendrez comment il témoigne ses affections. Mais il faut y ajouter quelque chose des nôtres, quand nous l'appelons à l'honneur de nous représenter, ou que



15

Brebis caressée par le Bon Pasteur. (IVe et Ve siècles.)

nous voyons en lui l'image de ce que nous devons être. Considérez plutôt cette brebis d'un ancien sarcophage, qui vient recevoir les caresses du divin Pasteur.

Ce n'est plus assez d'ennoblir les types des animaux, de les faire participer à notre manière de voir et de sentir, lorsque les Esprits célestes et

Dieu même empruntent leurs formes ou se les attribuent par des tours de langage qui se traduisent dans l'art par les figures elles-mêmes. Il faut, autant que possible, les surnaturaliser alors, et développer surtout chez eux ce qui les rend propres à une mission aussi éminente. Raphaël est admirable sous ce rapport dans son petit tableau de la vision d'Ezéchiel, petit de dimension, mais d'une singulière grandeur de style. Vous n'avez pas vu de lions ni de taureaux comme ceux-là, avec des formes médiocrement développées annonçant tant de puissance physique et morale. On



16

Bœuf de la vision d'Ézéchiel. (Raphaël.)

sent qu'ils tiennent tous de l'aigle dont ils ont les ailes, et cependant ils conservent rigoureusement les caractères de leurs propres types, et ne tendent nullement vers la nature mixte et fabuleuse du griffon, comme il arrivait souvent au moyen âge.

Quoique vivants, les êtres inanimés ne peuvent pas être élevés jusqu'à rendre par la physionomie les pensées et les affections de l'homme, de l'Ange, de Dieu même; mais ils servent aussi à les représenter par voie d'emblèmes, et c'est alors également qu'il importe de faire le triage de leurs éléments les plus nobles et les plus caractéristiques.

Sans avoir une préoccupation aussi élevée, le paysagiste, quand il veut peindre un orme ou un chêne, ne prend nul souci de calquer la silhouette de chacune de leurs feuilles : il saisit l'ensemble de leurs feuillages, et, s'il est maître de son art, il produit sur les sens des impressions aussi vraies, aussi distinctes et souvent mieux senties que ne ferait, de prime abord, la vue de la nature elle-même. Si la nature, ensuite, vous paraît

avoir des beautés supérieures ; si, dans ces scintillements de la lumière qui se joue au travers du feuillage, les effets vous charment à mesure qu'ils se multiplient, c'est encore au peintre que vous le devez ; vous ne verriez pas aussi bien s'il ne vous avait appris à bien voir.

Le sculpteur ne peut pas procéder de la même manière pour mouler une fleur ou un feuillage. Il ne massera plus les effets, mais il les résumera par traits caractéristiques. Le paysagiste supprime le détail, le sculpteur l'accentue en l'élargissant, et il arrive à tracer, mais dans une autre langue, une traduction également vraie. Ce n'est pas la nature, mais un moyen d'en insinuer l'intelligence, mieux quelquefois que par la vue des objets eux-mêmes. Mis au service de l'architecture, le sculpteur est tenu plus absolument à ces formes fermes, pleines et arrêtées ; il convient même à la peinture de s'en approcher, quand elle devient monumentale ; et il lui sied toujours un peu de l'être quand elle prend un ton symbolique.

Au moyen âge, les artistes, les sculpteurs surtout, ont été souvent très-heureux dans la manière de saisir et de rendre les divers feuillages ; mais les peintres étaient nuls ou à peu près dans le paysage. Ce n'est qu'au XVe siècle, dans les peintures de Benozzo Gozzoli, au Campo Santo, à Pise, que commence à se faire pressentir ce que ce genre de peinture sera dans l'art moderne.

Le Pérugin, lui, fit réaliser un grand progrès, et lui imprima ce caractère mystique qui le caractérise dans ses œuvres. On voit qu'il a observé la nature, mais pour l'élever et la transformer dans un idéal qui est particulier à son école. Raphaël, après avoir suivi les mêmes errements, progressant dans les voies de l'imitation naturelle, fut le premier qui la réussit avec assez de vérité pour avoir droit au nom de paysagiste.

Le paysage, traité comme genre à part, quoique susceptible de s'élever jusqu'à la hauteur d'un hymne adressé au Créateur, ne peut guère se classer dans l'art chrétien qu'à titre d'accessoire, l'art chrétien ayant plus directement pour but l'expression des vérités de la Foi, des aspirations de l'Espérance, des affections de la Charité. Mais il y a lieu souvent d'employer le paysage comme fond de tableau où l'on représente, par exemple, un mystère ; il faut alors emprunter à ce mystère même le caractère qu'il convient de donner au paysage. Dans une *Nativité*, il sera frais et riant ; dans un *Crucifiement*, austère et souvent désolé. C'est là un soin devenu vulgaire, tant il semble naturel. Cependant la représentation d'un même

mystère étant susceptible d'être envisagée à différents points de vue, le paysage devra changer d'aspect dans des proportions correspondantes. Si l'on veut rester dans les termes rigoureux de l'histoire, on fera en sorte de connaître l'aspect réel du lieu où les faits se sont passés. Dans une *Nativité*, on peut avoir en vue l'état de dénûment où le Fils de Dieu voulut naître ; dans un *Crucifiement*, les fruits surabondants de son divin sacrifice

Le lieu de la scène change : la voici qui se passe dans un temple, ou bien au milieu de la cité, et le peintre, en quelques traits de son pinceau, élève comme par magie de somptueux édifices. Se faisant architecte, sans être astreint ni au temps, ni aux dépenses, ni aux rudes labeurs qui seraient nécessaires pour construire, il doit cependant s'assujettir aux lois essentielles de la construction, faire des colonnes qui se tiendraient debout, des voûtes proportionnées à leurs supports. L'architecture d'images n'est bonne nulle part, pas même sur les images où on la tolère.

L'exactitude de la couleur locale est ensuite de convenance dans les monuments, au même degré que dans les costumes. L'architecture égyptienne se distingue par ses masses simples et solides ; l'architecture des Assyriens participe de ce caractère, en se rapprochant davantage de celle des Grecs ; l'architecture des Juifs peut presque se confondre avec celle des Assyriens, et l'on sera fondé, dans le temple de Salomon, à élever ce genre à toute la perfection qu'il comporte. On se rappellera que les puissantes assises et les vigoureuses saillies du vrai dorique primitif caractérisent l'architecture grecque au temps de Périclès, et que la régularité élégante des ordres définis et classés par Vitruve n'a prévalu que bien après. L'arc, substitué à la plate-bande, donne une physionomie particulière à l'architecture romane employée dans ces grandes constructions civiles et industrielles, qui ont pour types le Colysée et les magnifiques aqueducs qui sillonnent la campagné romaine.

Les chrétiens, depuis le triomphe de l'Église, adoptèrent la forme de la basilique latine, préférablement à celle des temples antiques, pour leurs assemblées et la célébration des saints mystères. L'arc et la plate-bande y vivent d'abord en bonne intelligence. Quand l'architecture, de latine qu'elle était, devient ou byzantine avec ses coupoles, ou romane avec ses voûtes en berceau, la révolution est accomplie au profit de l'arc.

Alors se fait sentir vivement pour la pensée chrétienne le besoin de s'élever ; et de cette tendance, combinée avec la nature des matériaux, avec la nécessité toujours subsistante des vastes enceintes, avec le goût de la

solidité, qui lui fait préférer partout la pierre aux charpentes, naissent les nouvelles combinaisons, qui atteignent leur plus haut degré de perfection dans l'architecture ogivale au XIIIe siècle. La voûte d'arête et le contre-fort, au moyen desquels on jette au dehors les points d'appui les plus importants, en sont le principe ; l'arc aigu n'en est que la conséquence. Au XIVe siècle, elle perd en ferme vigueur ce qu'elle gagne en élégance ; au XVe, trop grêle dans ses membres essentiels, trop surchargée dans les détails, elle tend à dégénérer.

Française par son origine, l'architecture ogivale éprouve des modifications en passant chez les autres nations de la chrétienté. En Italie surtout, le mélange du plein cintre et même de la plate-bande avec l'arc aigu, l'absence de contre-forts, les revêtements en marbre et en mosaïque, lui donnent une physionomie toute particulière.

De même l'architecture de la Renaissance italienne, l'architecture de Bramante et de Palladio, retour plus direct aux préceptes de Vitruve, rajeunis par Vignole, ressemble peu à celle de la Renaissance française, sorte de compromis entre l'art du moyen âge dégénéré, dont on se détache sans tout à fait l'abandonner, et l'art antique, dont on s'éprend sans tout à fait l'adopter. Ce qui s'était fait en Italie au XVIe siècle s'accomplit cependant chez nous au XVIIe, mais de telle sorte que, de part et d'autre, les différences de temps et de lieux se font toujours sentir, comparativement aux monuments de l'ancienne Rome, et encore plus de l'ancienne Grèce.

Saint-Pierre de Rome n'a-t-il pas une originalité qui lui est propre ? Le dôme des Invalides n'a-t-il pas aussi la sienne ? A Paris comme à Rome, on sent quelque chose que ne pouvaient avoir les monuments antiques : le souffle de la pensée chrétienne.

CHAPITRE VI

DU CLAIR-OBSCUR ET DU COLORIS.

I.

DISTRIBUTION DE LA LUMIÈRE.

PARMI les effets de la lumière, il faut distinguer ceux qui dépendent de l'opposition des clairs et des ombres, et que l'on comprend sous le nom abrégé de clair-obscur, et ceux qui sont produits par la variété des couleurs, et auxquels, en peinture, on donne le nom de coloris. Le ton se rapporte au clair-obscur, et ses termes extrêmes sont, dans la nature, le grand jour et l'obscurité ; dans la peinture, le blanc et le noir ; la teinte se rapporte au coloris, et ses degrés sont ceux de l'échelle chromatique, en passant d'une couleur à une autre.

L'un des premiers soins de l'artiste sera de déterminer la manière d'éclairer son tableau. L'inondera-t-il de la lumière d'un jour éclatant? Adoucira-t-il cette lumière en la voilant? Se proposera-t-il un effet de soir ou de nuit? Les illuminations de l'autel, les flammes d'un incendie, le feu paisible du foyer peuvent fournir autant de centres lumineux aux effets très-différents. Le choix dépendra du sujet et de ses circonstances, mais aussi du caractère que l'on entend donner à son œuvre.

Il n'est pas non plus indifférent de faire venir sa lumière d'en haut, d'en bas, de côté, de face ou de derrière. En général, la lumière venant d'en haut, non pas perpendiculairement, mais avec une suffisante obliquité, est la plus avantageuse aux effets sages et modérés.

Le genre de lumière étant fixé quant à son intensité, quant à son point de départ et à sa direction, il faut se rendre compte des effets lumineux et des obscurcissements relatifs qui doivent en résulter.

En principe, la lumière s'affaiblit d'autant plus qu'elle s'éloigne de son foyer ; mais s'il s'agit du soleil, cette observation demeure sans application, tant les différences sont minimes, comparées à l'éloignement où il est de nous. L'éloignement, au contraire, de notre œil ne fait pas que les objets soient moins éclairés, mais seulement qu'ils nous renvoient moins de lumière. En résulte-t-il, comme il semblerait tout d'abord, qu'il faille les peindre proportionnellement d'autant plus clairs qu'ils sont plus rapprochés ? Cela n'est vrai que dans le cas où ils sont eux-mêmes plus clairs que le ton général de l'air remplissant l'espace qui nous en sépare ; car s'ils sont, au contraire, plus obscurs, ils le paraissent moins en s'éloignant. C'est-à-dire que, le ton de l'air constituant une moyenne, tous les clairs et les ombres tendent à s'en rapprocher, d'autant plus qu'ils y sont plongés davantage ; et, dans un plus grand éloignement, ils finissent par se confondre en un même ton. Ce n'est donc pas précisément par le plus ou le moins de clarté de ton que l'on peut faire sentir le plus ou le moins de distance : c'est par la distinction, l'affaiblissement ou la confusion des détails.

L'inclinaison des surfaces, soit par rapport à la source de la lumière, soit par rapport à l'œil, qui en est le but, a aussi pour effet de faire subir à leur ton une altération apparente. Vue obliquement, une surface claire paraît obscurcie ; une surface brune paraît éclaircie, et les surfaces d'un ton moyen ne changent pas. Cette loi de la nature avertit le peintre de la marche qu'il doit suivre : tous ses tons doivent rester relativement moyens, par comparaison avec les effets beaucoup plus montés ou beaucoup plus abaissés qui se proposent à son imitation. Après s'être rendu compte du maximum du clair et du maximum du brun dont il peut en réalité et convenablement disposer comme termes extrêmes, il établira ses tons intermédiaires dans un rapport correspondant avec ceux qu'ils auraient dans la nature, moitié par moitié, quart par quart, de manière à obtenir un affaiblissement graduel de tous les tons qui réponde à l'effet réel produit soit par l'éloignement, soit par l'obliquité. Il ne s'ensuit pas cependant qu'il y ait lieu ensuite, en toute circonstance, d'appliquer dans chaque partie d'un tableau le ton du degré correspondant à celui de la nature. La vivacité de la lumière se traduit dans l'art par une plus vive opposition du clair et des ombres ; et, pour l'obtenir, on est obligé de forcer plus sur les mêmes ombres, en plein soleil, par exemple, que sous l'abri d'un nuage, bien que, dans ce second cas, les objets, dans toutes leurs parties, soient, en réalité, moins éclairés.

II.

APPLICATION DU CLAIR-OBSCUR.

On représente les objets sans l'aide des couleurs, par le seul effet des clairs et des ombres ; et alors même que les couleurs viennent y ajouter leur vérité et leur charme, c'est au clair-obscur qu'il appartient de rendre le relief des formes, de faire sentir les espaces et de déterminer les distances.

Sans la répartition des clairs et des ombres, sans l'adoucissement et l'exhaussement des tons qui résultent de l'éloignement et de l'obliquité, et qui constituent la perspective aérienne, les traits du dessin resteraient à l'état de silhouettes, et le coloris ne serait qu'une enluminure ; les raccourcis et les projections de la perspective linéaire demeureraient inintelligibles. Si avec un simple linéament tracé au crayon ou à la plume, on peut donner l'idée d'un membre saillant et d'un contour qui tourne et qui fuit, c'est par la vigueur et la ténuité alternative du trait, c'est-à-dire par un commencement de clair-obscur.

Sous l'influence des tendances modernes de l'art portant à exagérer la valeur de l'imitation naturelle, et afin d'obtenir un succès d'illusion, beaucoup d'artistes ont forcé le clair-obscur pour obtenir plus de relief. Par ce moyen, on réussit, il est vrai, à faire des figures qui se détachent mieux de la toile ; mais la question est de savoir si on n'achète pas souvent ce mérite au prix d'autres qualités non moins importantes, quelquefois même aussi capables d'influer sur l'illusion que l'on s'est proposée de produire.

Il serait possible que, dans les œuvres de Raphaël, à l'époque où il suivait encore les errements du Pérugin, l'on aperçût trop facilement le pan du mur ou du panneau, si l'idée n'y était aussi fortement mise en saillie. Evidemment, lorsque, dans la suite, le grand artiste changea de manière, l'un de ses plus sensibles efforts eut pour but de rehausser par la puissance du ton le relief de ses figures. Qu'il y ait réussi, il serait inutile de le contester ; mais, somme toute, est-il plus dans le vrai ? Nous ne le croyons pas ; nous croyons, au contraire, à sa décharge, que le temps a fait pousser au rouge et au noir, au-delà de ses prévisions, beaucoup de teintes auxquelles il avait voulu seulement donner plus de relief. La lim-

pidité, la propreté, la netteté de ses teintes primitives est plus conforme à la vive distinction des objets, à la franche individualité des contours, qui nous reste comme impression définitive après les avoir vus.

Le Beato Angelico s'est fait apprécier par la fermeté douce de son clair-obscur. La lumière est touchée, on peut le dire, avec une propreté exquise. « Quand il essaie de peindre le séjour céleste, s'écrie Montabert, rien n'est joyeux, n'est lumineux comme le ton de ses images. » Le même auteur reproche, au contraire, au Guerchin, qu'on a appelé un magicien en peinture pour le relief de ses formes, d'avoir représenté les Anges, lorsqu'ils apparaissent sur les nuées du ciel, comme s'ils étaient éclairés de la lumière d'un cachot.

Où donc faut-il tendre ? A une mesure telle que tous les effets de l'art étant poursuivis parallèlement, aucun ne soit monté en vue d'une perfection qui lui soit propre, au point d'être défavorable à tous les autres.

Le clair-obscur, outre qu'il sert à donner du relief, et par conséquent du mouvement et de la vie aux figures, a des beautés qui lui sont propres. Il y a une singulière poésie dans les mille jeux de lumière, soit qu'elle scintille avec l'éclat du grand jour, soit qu'elle se glisse doucement et comme voluptueusement dans l'ombre. Pas d'objet si vulgaire, pas de tissu si grossier qui, observé et rendu au point de vue des effets toujours variés de la lumière qui l'inonde ou la caresse, ne soit susceptible de charmer. Rendre ces effets, leurs modulations, leurs rejaillissements, ou seulement les faire sentir en les rappelant, n'est jamais au-dessous de l'artiste chrétien.

Il y a lieu aussi de considérer et de distribuer la lumière et l'obscurité par rapport à leur signification : la lumière, c'est le bien ; les ténèbres, c'est le mal. Cependant le bien ici-bas demeure dans l'ombre : on l'ignore, on le méconnaît, on l'oublie, et lui-même il se cache volontiers. Par contre, l'ostentation, qui recherche le grand jour, n'en est pas moins une des formes du mal ; et il n'est pas rare que la fausse science, la fausse vertu, la fausse grandeur réussissent à s'entourer d'un éclat extérieur. Mais ces accidents ne changent rien à la vérité des rapports. Le mal ne brille que sous couleur de bien ; l'obscurité du bien tient à ce qu'il est considéré et se considère lui-même, dans l'homme vertueux, comme n'étant pas. Son jour doit venir : alors non-seulement il sera mis en lumière, mais il brillera de son propre éclat.

Dans un tableau, partout où l'idée du bien se présente, il est toujours à

propos qu'il soit mis en lumière : cette lumière sera vive, abondante, prépondérante, si le bien se manifeste hautement, largement, incontestablement. Elle ne sera quelquefois qu'une lueur, comme celle de l'aurore annonçant le jour, mais qui ne l'est pas encore, lorsque le bien se fait si humblement qu'il est censé inaperçu. Tous les objets, personnages ou réunions de personnages représentant les puissances adverses, seront, au contraire, communément mieux à leurs places dans les masses obscures.

Les effets de nuit ont été recherchés dans certaines écoles pour ce qu'ils ont de mystérieux. Jésus naît à Bethléem ; le monde ignore que cet enfant sera son sauveur et qu'il est son Dieu. Il va bien au mystère de cette naissance de s'accomplir au milieu de la nuit ; et c'est une heureuse pensée que celle du Corrége, dans sa *Nuit*, d'avoir éclairé l'étable par le seul rayonnement lumineux qui émane du divin Enfant. Ce n'est pas non plus sans bonheur que Fabrice Chilian, peintre saxon du XVII[e] siècle, a saisi



17

Entretien de Notre-Seigneur avec Nicodème. (Fr. Chilian.)

la circonstance de la première visite que Nicodème fit à Notre-Seigneur en se couvrant des ombres de la nuit. La lumière d'un flambeau, qui se projette sur la figure du Christ, avec quelque rejaillissement sur celle de

Nicodème, sans dissiper d'ailleurs l'obscurité, exprime, aussi bien que le comportait le genre spécial du peintre allemand, le mystère de cette mission dont la connaissance, déposée alors comme un germe dans l'âme du docteur pour l'inviter à renaître, ne brilla que bien plus tard à ses yeux de tout son éclat.

III.

DES RAPPORTS ENTRE LES COULEURS.

En parlant du clair-obscur, nous venons de considérer les effets de la lumière par rapport à leur plus ou moins d'intensité ; le coloris, dont nous devons maintenant nous entretenir, est l'art d'imiter les couleurs dont cette même lumière revêt les objets.

Relativement aux apparences sensibles, la forme constitue leur essence, la couleur n'est que leur revêtement. Les beautés de la première sont fondamentales, et les esprits dont le goût est cultivé et l'observation pénétrante leur donneront toujours la préférence ; mais la couleur est une parure, et, comme toute parure, elle est faite pour plaire : ajoutée convenablement à la forme, elle est nécessaire à sa parfaite beauté. Dans l'art comme dans la nature, elle est nécessaire à la beauté vivante ou qui veut le paraître, la beauté de la forme sans la couleur étant une abstraction.

Les qualités d'un bon coloris sont, avant tout, la vérité et l'harmonie : la vivacité et le brillant des couleurs ne viennent qu'en seconde ligne. Les moyens de les obtenir les unes et les autres dépendent des rapports des couleurs.

Le spectre solaire, lorsque la lumière est décomposée par un prisme, nous offre sept nuances bien distinctes ; mais si l'on considère que deux de ces nuances sont des variétés de bleu, le bleu n'étant pris que pour une seule couleur, les sept se réduisent à six, qui, elles-mêmes, en s'isolant, ne forment plus que trois couleurs primitives : le rouge, le jaune et le bleu, les trois couleurs secondaires étant le résultat des premières, combinées deux à deux, en égale proportion. Le rouge et le jaune donnent naissance à l'orange ; du jaune et du bleu réunis provient le vert ; et le violet naît de la combinaison du bleu et du rouge. Chacune des couleurs primitives peut produire, avec chacune des deux autres, autant de

nuances différentes que l'on peut imaginer de divisions dans un nombre toujours divisible ; mais jamais ces trois couleurs ne peuvent s'accorder pour former une nuance qui participe de toutes les trois. Le vert et l'orange, l'orange et le violet, le violet et le vert ne ramènent aucunement, si on les fond ensemble, ni au jaune, ni au rouge, ni au bleu, qui les séparent dans le spectre solaire ; ils ne produisent pas non plus une couleur nouvelle ; mais ils s'achromatisent, c'est-à-dire qu'il en résulte un gris qui tend plus ou moins au blanc, plus ou moins au noir, selon le degré de la lumière.

Dans tous les cas, les couleurs ne sont neutralisées que dans la mesure où elles rencontrent les couleurs opposées, et c'est ainsi que l'on obtient ou des gris et des bruns légèrement teintés de couleur, ou des couleurs tendant plus ou moins de ton vers le brun ou le gris, selon l'intensité des effets achromatiques.

Les couleurs qui se détruisent quand elles sont confondues se surexcitent et s'exaltent réciproquement, si elles sont seulement rapprochées. La présence d'une couleur va jusqu'à faire jaillir autour d'elle des teintes de la couleur opposée dans un endroit où l'on ne croyait pas en avoir mis. Un gris paraîtra vert à côté d'un empâtement de rouge ; un bleu tournera au violet par le rapprochement du jaune. Il peut arriver que cet effet soit très-vif, et, suivant que l'artiste en tirera profit, on le laissera tourner contre lui ; les qualités de son coloris en dépendront en grande partie.

Les couleurs forment entre elles une sorte de gamme dont on pressent l'analogie avec la gamme des sons. Il n'a pas été possible jusqu'à présent de préciser la communauté de lois, de nombres et de rapports que ces deux gammes ont certainement ensemble ; mais ne semble-t-il pas que le sentiment des uns se confonde avec le sentiment des autres dans une même faculté, tant on a toujours vu les habiles coloristes avoir d'aptitude pour la musique ?

Toutes les couleurs s'harmonisent dans la nature et doivent s'harmoniser dans l'art : il s'agit seulement, quant à la manière de les associer ou de les écarter, de saisir les conditions et les proportions qui leur conviennent. Pour le bien rendre, au double point de vue de la vérité d'imitation et de l'harmonie, et aussi pour leur donner un éclat convenable, il faut les bien voir, les bien juger et les bien rendre. Ces trois conditions, en effet, sont distinctes, car autre chose est ce qu'elles paraissent, autre chose ce qu'elles sont, autre chose ce qu'elles deviennent.

En disant ce qu'elles sont, nous n'entendons pas parler de leur nature intrinsèque. Il s'agit pour la peinture de savoir quelle est la réelle et habituelle couleur des objets, celle dont l'idée reste, indépendamment des circonstances, du jour naturel ou artificiel, de l'inclinaison, de la proximité ou de l'éloignement, des rejaillissements de toute sorte qui peuvent en modifier l'aspect. En disant ce qu'elles paraissent, nous avons précisément en vue ces modifications. Une vigoureuse justesse de représentation demanderait que tous les effets en fussent rendus ; mais elle ne saurait lui interdire le choix du jour, de l'air, de la position où la couleur naturelle est accidentellement défigurée.

Une grande difficulté naît de la situation des couleurs sur le tableau. Leur jour, leur inclinaison, l'air qui les entoure ne sont pas les mêmes que dans la nature. Toutes ces questions peuvent se résoudre par des règles mathématiques ; il est bon de les connaître, et utile de s'en servir ; mais rien ne peut suppléer un sentiment supérieur à toute analyse, par lequel l'artiste éminent et l'observateur de goût se rencontrent dans le vrai des couleurs, comme dans le vrai de toutes choses, nonobstant l'infirmité des moyens de communication.

C'est ce sentiment qui, vivifiant tous les artifices du métier, transporte dans les esprits et jusque dans les sensations les impressions qui seraient produites par la réalité des objets naturels.

IV.

DE LA CARNATION.

TOUTES les couleurs se rencontrent dans les chairs, mais adoucies et voilées sous la transparence de la peau. Cette enveloppe elle-même est plus ou moins teintée de jaune ; le rouge du sang artériel répand la vie dans les moindres vaisseaux ; associé au blanc des parties grasses, il forme cette sorte de rose qui devient le fond ordinaire de la carnation. Les veines ont quelque chose de bleu ; mais le rapprochement du rouge fait qu'elles répandent plutôt des teintes violettes, qui, légères, donnent du ton et de l'action au visage, sans détruire sa fraîcheur. Enlevez ces teintes, vous le rendrez pâle, et tel est l'effet produit par la proximité d'un vêtement vivement violet. La délicatesse des teintes est si grande dans les

chairs, qu'il faut particulièrement prendre garde à tout ce qui en approche. Des rapprochements intempestifs peuvent rendre des chairs vertes, rouges, jaunes ou bleues sans que l'artiste l'ait voulu ni prévu, et leur donner, contre son gré, l'aspect de la maladie, de la passion ou même de la mort.

Le teint varie selon l'âge, le sexe, la race, selon la condition et les habitudes qui en sont la conséquence, selon les dispositions de l'âme et du corps. Il suffit souvent d'une impression qui passe pour en modifier sérieusement les couleurs. Vous faites un portrait; le modèle pose; vous avez saisi la teinte : le temps de le fixer sur la toile, l'ennui a décoloré ce visage; dans le même intervalle, un joyeux souvenir l'aurait pénétré d'un vif incarnat.

Rien n'est pur, rien n'est calme, rien n'est clair comme une carnation virginale demeurée à l'abri du trouble et des passions : la souffrance n'a fait que l'effleurer, le temps ne l'a pas encore entamée. Toutes les couleurs s'y associent avec la plus parfaite harmonie : sans se fondre entièrement dans le blanc, elles en approchent assez pour en avoir l'éclat; elles prennent du rouge une douce chaleur; le bleu le tempère en se voilant lui-même; ce qui perce du jaune est comme un reflet doré, avec la souplesse et le velouté de la vie, substitué au poli glacé du métal.

La période des développements s'est accomplie, et la maturité approche. Bientôt l'air, le soleil, les soucis, la succession des jours ont fait sentir leur poids et remué en toutes manières le sang et les humeurs. Les couleurs, qui montent à la surface du corps, en reçoivent tous les contre-coups; elles s'agitent, elles se heurtent, elles se mêlent selon la loi ordinaire des achromatismes; le teint se brunit; mais, sur une gamme plus forte, l'harmonie se relève, et un teint viril est lui-même plein de beauté.

Les années se pressent, les passions s'amortissent. Heureux le vieillard qui, désabusé des mille objets de nos convoitises, trouve dans la paix du soir la première récompense des travaux du jour! Vous le reconnaîtrez à la sérénité de son regard, mais aussi quelquefois à celle de son teint. Ce teint s'est éclairci plus encore qu'il n'a pâli, les chairs ont fléchi sur elles-mêmes plus encore qu'elles ne sont ridées, et de telle sorte que, dans ces affaissements de la nature, il se retrouve une fraîcheur nouvelle où le rose des joues se relève sur un fond de sereine blancheur.

Les approches de la décrépitude, cependant, se font souvent sentir par des teintes de plus en plus terreuses, sans même laisser voir dans leur

conflit l'énergie de la lutte. Cette vie va finir ; il est temps d'en commencer une autre.

V.

CHOIX DES COULEURS PAR RAPPORT A LEURS EFFETS.

Lorsque la lumière descend du ciel et que ses rayons, répartis, se répandent en couleurs avant d'avoir touché la terre, ses couleurs sont vives, fermes, et cependant douces et claires de ton : tellement que le mot de céleste semble fait pour leur aspect comme pour leur origine.

Divisées, au contraire, en mille manières, selon la variété des surfaces qu'elles rencontrent, et qui les réfléchissent sur la terre, elles ont rarement la même limpidité, et ordinairement elles prennent une teinte d'autant plus terreuse que les objets ont plus vieilli sous la forme où la lumière les rencontre : témoins la couleur du sol, celle des rochers, l'écorce des arbres, ou seulement la différence des teintes d'automne, des teintes de l'âge mûr, comparativement à celles du printemps, à celles de la jeunesse.

Tel est l'effet des achromatismes qu'engendre rapidement le choc des forces de la nature : tout se fane, tout se détruit, tout meurt dans les choses terrestres ; et, pour conserver la vie, il faut une sorte de création continuelle.

La beauté, cependant, la vigueur, l'harmonie ne sont pas exclusivement le privilége des choses naissantes ou qui recommencent. Il est des forces qui se développent dans la lutte, comme des caractères qui se trempent et se dessinent au milieu des difficultés ; il est des tons magnifiques au milieu du jour, et c'est à son déclin, et vers celui de l'année, qu'apparaissent dans les teintes les contrastes les plus faciles à saisir, et surtout les plus faciles à rendre. Mais voyez ce qu'il faut d'ombres, ce qu'il faut de mélanges, d'atténuations, ce qu'il faut de terreux, enfin, dans les couleurs pour rendre les effets de la nature comme l'ont fait et ont dû le faire les peintres les plus célèbres sous ce rapport ; puis transportez-vous, au contraire, dans un monde exempt des altérations de celui où nous vivons, vous comprendrez qu'il faut y représenter les couleurs avec la fraîcheur et la sérénité du matin plutôt qu'avec les tons lavés et brunis du soir ; et mieux encore, imaginez qu'elles prennent la douce et vive clarté de l'arc-en-ciel.

Admettez maintenant une école de peinture très-portée, par ses inspirations chrétiennes, à spiritualiser la nature en l'élevant vers ses destinées éternelles, elle verra un peu toutes choses comme on les apercevra de là-haut, très-distinctement, très-réellement, non pas comme dans un lointain indécis et vaporeux, mais plus dégagées de formes et de couleurs qu'elles ne nous apparaissent journellement.

De degrés en degrés, on arrive ainsi à comprendre que, dans l'art chrétien, les couleurs comme les formes puissent s'élever au-dessus des conditions absolues d'imitation naturelle, suivant le milieu où se transporte la pensée du peintre et où il est appelé à transporter celle des spectateurs. Non-seulement elles le peuvent, mais elles le doivent dans certains cas.

Plus le peintre s'écarte, par le mode, par le sujet ou par la direction du sujet, du genre de l'annaliste, plus il lui est loisible de prendre une couleur qui, toujours puisée dans la nature, le sera moins dans le terre-à-terre des choses. Un sujet symbolique lui donne, sous ce rapport, plus de liberté qu'un sujet historique ; la peinture murale, plus qu'un tableau de chevalet.

Le rôle d'ornementation solennelle, qui appartient alors à l'art dont nous nous occupons, mérite aussi d'être pris en considération en faveur d'un coloris plus frais, plus ferme et plus dégagé. Mais c'est surtout à la peinture sur verre qu'il appartient de toujours flatter la vue par un riant accord des couleurs : couleurs destinées à se montrer toujours vives et brillantes, puisqu'elles sont en contact immédiat avec la lumière, ou plutôt parce qu'elles deviennent la lumière pour l'édifice éclairé par leur intermédiaire. Aussi rien ne ressemble plus à un contre-sens que ces teintes neutres multipliées dans les verrières pour obtenir les effets d'un tableau proprement dit. Il faudrait exclure de la peinture sur verre toute couleur qui ne paraîtrait pas venir du ciel.

Ainsi la toile, le mur, le verre doivent avoir leurs gammes de couleurs ; il faut adapter à chacunes des manières spéciales pour leur donner de la douceur ou de la force. L'artiste doit les varier selon qu'il veut parler aux sens, à l'esprit, au cœur. Suivant les genres, les couleurs prendront dans leur accord la noble gravité du plain-chant ou les grâces d'une symphonie ; et il en sera du peintre comme de l'écrivain qui change la couleur de son style selon qu'il veut être philosophe, historien, orateur ou poëte.

VI.

CHOIX DES COULEURS PAR RAPPORT A LEUR SIGNIFICATION.

De tout temps, diverses significations ont été attachées aux couleurs ; de ces significations, il y en a d'absolues et il y en a d'accidentelles. Ayant soin de maintenir la distinction qui doit toujours subsister entre le noir et le blanc d'une part, et les couleurs proprement dites de l'autre, on observera qu'une signification absolue repose sur les premiers plus que sur les secondes.

La signification du blanc et du noir est celle de l'affirmation et de la négation, de la lumière et des ténèbres, du bien et du mal, de la propreté et de la souillure. Celle des couleurs est due, en général, aux choses auxquelles on les voit habituellement attachées : le bleu est la couleur du ciel, le rouge est celle de la flamme et du sang, le jaune est celle de l'or, le vert celle du feuillage.

Le blanc est un signe de paix, et plus universellement un signe de joie. C'est presque partout la couleur des habits de noces, et la robe nuptiale du chrétien admis à s'asseoir au festin du céleste Époux doit être certainement d'une blancheur éclatante ; l'Ange de la Résurrection était vêtu de blanc. Le blanc est par-dessus tout l'emblème de l'innocence, le signe de la pureté. L'Église l'emploie pour ses vêtements liturgiques dans toutes les fêtes qui ont l'un de ces trois caractères de paix, de joie ou de pureté.

Le blanc peut cependant, exceptionnellement, être pris comme signe de deuil et en mauvaise part : il indique alors l'étiolement et l'absence de toute couleur. Quoi qu'il en soit, c'est bien plus proprement au noir qu'il appartient de signifier le deuil, la tristesse ; mais il y a de saintes tristesses, celles de la pénitence, de l'exil de ce monde ; et le noir est pris en bonne part en tant qu'il les exprime. Dans nos usages modernes de la vie civile, il est pris comme ayant un caractère exceptionnel de gravité et de bonne tenue. A ces deux titres, il est éminemment convenable pour les vêtements habituels du clergé. Comme couleurs liturgiques, il exprime les sombres tristesses de la mort.

Par un changement de ton du clair au sombre, les mêmes couleurs ou des couleurs différentes participent quelquefois à la signification attachée au blanc et au noir. Guillaume Durand considère le vert comme un intermédiaire entre eux, et il explique ainsi l'emploi qu'on en fait comme couleur liturgique dans le courant de l'année.

C'est plus expressément comme étant, dans l'échelle chromatique, la plus sombre des couleurs, que le violet est employé en tant que couleur de deuil, de deuil mitigé, du moins. Mais le fait d'être porté par les évêques tend à le relever dans le sens de la dignité.

Le rouge comme couleur de la flamme exprime la charité et ses saintes ardeurs ; comme couleur du sang, il symbolise le martyre et ses généreuses effusions. C'est une des merveilles de la pensée chrétienne que d'avoir pris en bonne part l'effusion du sang. Mais partout où l'on ne rencontre pas la sainteté du sacrifice héroïquement accepté, la couleur du sang doit être considérée avec un sentiment d'horreur.

L'azur du ciel ne semble fait au contraire que pour donner des idées consolantes, et faire songer à l'éternel séjour de la béatitude. Voilà pourquoi la couleur bleue a été prise pour symbole de l'espérance, de l'espérance chrétienne, qui se porte vers les choses supérieures, car l'espérance plus vulgaire des satisfactions de ce monde est plutôt exprimée par le vert.

Le bleu céleste est aussi un signe de pureté, de cette pureté que l'on acquiert précisément en se dégageant jusqu'à la racine de tout ce qui peut souiller ici-bas. Pour signifier ces choses, il ne faut pas prendre un gros bleu, lourd et tendant au noir, mais le bleu de ciel, le bleu tendre du saphir. Dans les rares occasions où le bleu est pris dans un sens peu favorable, il est toujours supposé moins vif et plus chargé.

Le jaune est la couleur de l'or, et sa signification est plus généralement absorbée par celle du précieux métal : signification d'excellence absolue, applicable à tout.

Le vert, par là même qu'il est la couleur du feuillage, devient celle du printemps, et *reverdir* devient synonyme de renaître : c'est à ce titre qu'il devient un signe d'espérance, nous avons dit dans quel sens. Dans un sens plus élevé, si le vert n'exprime pas la seconde des vertus théologales, il n'y perd rien, car il devient le signe de la foi, par la raison qu'il signifie l'incorruptibilité, et, par déduction immédiate, l'immortalité, la contemplation.

Ainsi, quelles que soient d'ailleurs les autres significations du vert, du bleu et du rouge, lorsqu'il s'agit des vertus théologales, ces trois couleurs doivent exprimer la Foi, l'Espérance et la Charité, dans l'ordre même où nous les nommons. Dans le blanc, le vert et le rouge de la Beatrix du Dante, le type de l'âme béatifiée, et de la Théologie de Raphaël, où l'on a cru voir les couleurs des trois vertus théologales, il faut plutôt reconnaître les symboles de la pureté, de l'immortalité et de la charité, qui demeurent à jamais le partage des élus.

Les nations, les familles, les partis et quelquefois les idées ont leurs couleurs : on se plaît volontiers à les relever, chacun dans son sens, par quelques-unes des notions du symbolisme général que nous venons d'exposer ; mais ordinairement l'origine de ces couleurs repose sur des données purement historiques.

Il n'en est pas moins vrai, tout esprit de parti à part, qu'une couleur consacrée par l'histoire comme exprimant tout un héritage de gloire, d'honneur, de patriotisme, de fidélité, de bonnes et nobles traditions de toutes sortes, est précieuse à conserver entre les choses les plus précieuses.

DEUXIÈME PARTIE

ICONOGRAPHIE GÉNÉRALE.

EXPOSÉ PRÉLIMINAIRE.

L'ICONOGRAPHIE est la science des images. Cette définition donnée par Mgr Crosnier, dans son traité de l'*Iconographie chrétienne*, est conforme à l'étymologie, conforme à la signification du terme mis en usage par tous ceux qui ont embrassé ce genre d'étude depuis quarante ans. Nous l'adoptons, sans tenir compte de la signification plus restreinte que l'on donnait à cette expression dans le siècle dernier et au commencement de celui-ci. Alors la science des images chrétiennes était tellement délaissée, qu'on ne sentait pas le besoin d'avoir un nom pour la désigner. L'expression, dans le sens où nous l'employons, est donc nouvelle, quoique la chose soit ancienne ; elle est nouvelle, mais éminement rationnelle.

Mgr Crosnier, après avoir défini l'iconographie, dit que l'on peut la considérer sous un double rapport : 1° comme science pratique ; 2° comme science théorique. Quant à nous, nous nous sommes mis dans l'obligation d'en traiter sous l'un et l'autre rapport. En conséquence, pour ne pas dépasser les limites que nous nous sommes imposées, nous nous efforcerons de condenser les faits généraux plus que nous ne nous attacherons à multiplier les faits particuliers.

Avant le mouvement qui, à l'époque de la Renaissance, s'est développé au sein de la société chrétienne, et particulièrement parmi les artistes, dans le sens d'un esprit d'individualisme, la science de l'iconographie n'était pas connue sous son nom ; mais, en fait, des notions iconographiques étaient traditionnellement transmises d'école en école. Toutes les écoles, d'ailleurs, ne suivaient pas un voie absolument identique ; il faut tenir compte entre

elles des différences de temps et de lieux, principalement quand les moyens pratiques dépendaient d'industries différentes. Il n'y avait pas non plus immobilité dans l'esprit humain par rapport à la représentation des vérités religieuses; au contraire, l'étude des monuments, soit que l'on se porte vers l'Église primitive, soit que l'on descende au moyen âge, accuse une grande activité de l'intelligence et de l'imagination, mais le mouvement se produit par masses, sans solution de continuité. Il en résulte qu'aucune question iconographique ne saurait être bien traitée, si on n'en connaît suffisamment l'histoire. Ces considératiens déterminent notre marche.

Nous commencerons par exposer de notre mieux le caractère des hommes et des choses, des êtres de toute sorte dont la représentation devra nous occuper. Nous verrons ensuite comment ils ont été représentés. Il y a quelque chose à prendre dans les œuvres des temps les plus divers : en les étudiant, nous apprendrons tour à tour comment on peut ou rehausser un sujet par la pensée, ou le vivifier par le sentiment, ou l'animer par l'imagination, ou l'embellir par la forme.

La base de nos divisions sera la hiérarchie elle-même des êtres que l'art chrétien est appelé à représenter. Nous nous attacherons d'abord à Dieu, l'Être par excellence, à Dieu en tant que Dieu, puis à l'Homme-Dieu; viendront ensuite la sainte Vierge et les Anges, l'homme et tout ce qui s'y rattache : son âme, sa vie, les associations, les vertus, les vices, les connaissances humaines.

L'étude générale de l'iconographie doit comprendre celle des figures, des dispositions, des attributs qui servent à caractériser plus généralement les personnages et leurs actions ; et comme ces signes s'appliquent à Dieu lui-même, il importe que nous soyons tout d'abord fixés sur leur emploi.

Le nimbe est le plus usuel et le plus important de ces signes iconographiques : il est, avec quelques variétés de formes, devenu commun, après Dieu, à toutes les catégories de personnages qui participent, à des degrés divers, à sa sainteté. Il est donc à propos que nous nous en occupions préalablement ; nous réunirons ensuite des notions sommaires sur les autres attributs, symboles et dispositions symboliques dont l'emploi est aussi varié que le sont les caractères parmi les légions d'habitants qui peuplent la cité céleste.

CHAPITRE I.

DES SIGNES ET DES SYMBOLES ICONOGRAPHIQUES.

I.

DU NIMBE.

Le nimbe est proprement un cercle lumineux qui environne la tête comme signe d'honneur. Compris par les anciens auteurs sous le nom générique de couronne, il est, en effet, une sorte de couronne, mais une couronne distincte de tous les diadèmes, de tous les bandeaux, de toutes les couronnes de matières précieuses, de fleurs ou de feuillages, qui peuvent ceindre la tête ou reposer matériellement sur elle. Le nimbe exprime une idée de lumière. Cependant, un effet lumineux projeté autour de la tête ne le supplée qu'imparfaitement et n'en est qu'une dégénérescence. Le véritable nimbe doit avoir des contours arrêtés pour répondre à l'idée de couronne, et cette couronne doit être réputée affranchie de toutes les lois de la pesanteur pour répondre à l'idée de lumière ; elle ne repose pas sur la tête, et ne saurait y reposer ; elle l'environne.

Le nimbe, si on cherche son analogue dans la nature, ne pourrait être mieux comparé qu'à l'arc-en-ciel, à supposer que ce brillant météore, au lieu d'apparaître comme une section de cercle, prît la forme d'un cercle complet ; et, en effet, les nimbes les plus anciens sont ordinairement irisés (*voyez* pl. III). Dans la suite, les nimbes ont été ornés de rinceaux, de perles, de pierreries, mais ils n'en conservent pas moins leur caractère de signes immatériels. On a quelquefois chargé la représentation du ciel de semblables ornements. C'est une sorte de jeu décoratif, qui ne change rien à la signification des choses.

Le nimbe signifie ordinairement dans l'art chrétien quelque chose de céleste. Quand il apparaît au IVe et au Ve siècles, il n'est d'abord appliqué qu'aux figures divines; on l'applique bientôt aux Saints et aux animaux évangéliques, avant de l'appliquer à la sainte Vierge, parce qu'elle est réputée vivante sur la terre. On l'applique ensuite à la sainte Vierge dans un certain nombre de monuments, aux Ve, VIe et VIIe siècles, sans l'appliquer simultanément aux Saints; il semble alors que, le nimbe prenant plus particulièrement une signification de dignité, on n'a voulu l'appliquer qu'à la dignité supérieure de la Mère de Dieu. En effet, pendant tout le moyen âge, le nimbe a été souvent employé uniquement comme un signe de dignité et de puissance. A ce titre, on l'a attribué aux princes souverains, aux puissances de la nature personnifiées, quelquefois au dragon infernal ou à d'autres représentations des démons; on l'a attribué à Judas en sa qualité d'Apôtre.

Mais, en définitive, le sens de ce signe s'est fixé comme expression de la sainteté, et il est devenu l'attribut exclusif des Saints canonisés; il ne serait plus permis de l'attribuer dans son intégrité à aucuns autres. Aux bienheureux qui ne sont encore que béatifiés, il convient de réserver un rayonnement lumineux qui n'ait pas une égale signification de plénitude.

Le nimbe ne doit être attribué qu'aux Saints; nous ajoutons qu'il devra désormais être toujours attribué aux Saints, car il n'existe aucun autre moyen dans l'art d'exprimer l'idée de la sainteté d'une manière aussi ferme et aussi précise. La lumière des corps glorieux est au-dessus de toute idée comme de toute imitation terrestre : par un signe on peut la dire, par aucune image on ne saurait la rendre; le nimbe est le signe qui la dit : à ce titre, il est supérieur à tout effet de lumière sensible; l'amoindrir, c'est retrancher quelque chose de l'honneur que l'on rend aux Saints; le supprimer, c'est les réduire iconographiquement aux conditions vulgaires du commun des hommes.

L'usage du nimbe comporte différentes variétés de formes et de couleurs.

Le nimbe crucifère, c'est-à-dire timbré d'une croix, est le signe spécial de la sainteté divine : les plus anciens exemples qu'on en connaisse sont du VIe siècle; on l'applique également aux trois personnes de la sainte Trinité (*voir ci-dessus, vig. n° 6*), bien que la croix soit l'attribut propre du Fils.

Le nimbe polygonal est une sorte de diminution du nimbe pleinement

circulaire. En Italie, du XIIIe au XVe siècle, on l'a attribué spécialement aux personnifications des Vertus, et cette attribution est très-convenable comme moyen de distinction entre des représentations fictives et des per-



18

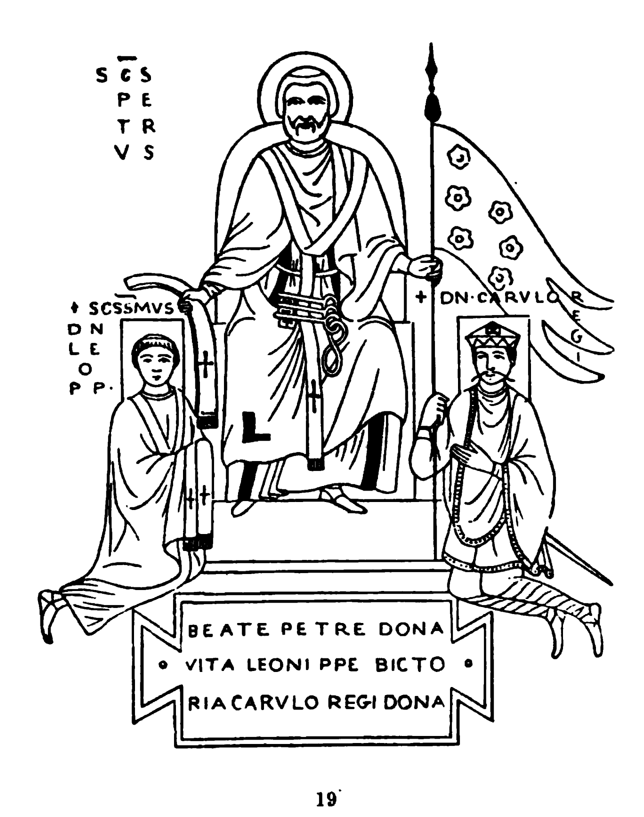
La Charité. (Ivoire du XIVe siècle.)

sonnages réels; mais elle ne peut aussi bien se justifier quand elle est faite à des personnages dont la sainteté ne paraît pas assez avérée pour leur donner droit au nimbe plein. En pareil cas, il vaut mieux éclaircir la question et accorder ce nimbe ou le refuser, selon qu'elle sera résolue. Saint Joseph d'Arimathie et saint Nicodème, que l'on peut citer comme ayant reçu accidentellement le nimbe polygonal, ont parfaitement droit au nimbe qui exprime la plénitude de la sainteté.

Le nimbe quadrangulaire n'est pas, comme le nimbe polygonal, dérivé du nimbe proprement dit ou circulaire; mais il lui a été assimilé, dans une certaine mesure, en faveur des personnages morts ou vivants que l'on

ne pouvait compter au nombre des Saints jouissant de la béatitude, et que l'on voulait honorer cependant d'une manière analogue. En usage, dans l'Italie seulement, du VIe au XIIe siècle, ses diverses formes répondent à l'idée d'un objet propre à recevoir une inscription qui exprimerait la dignité du personnage, dignité terrestre avec laquelle s'est trouvée en rapport la signification du carré, comparativement à celle du cercle, le carré signifiant la terre, le cercle signifiant le ciel.

Dans l'exemple que nous en donnons, on voit que, saint Pierre portant le nimbe plein, le nimbe quadrangulaire est attribué à saint Léon III et à



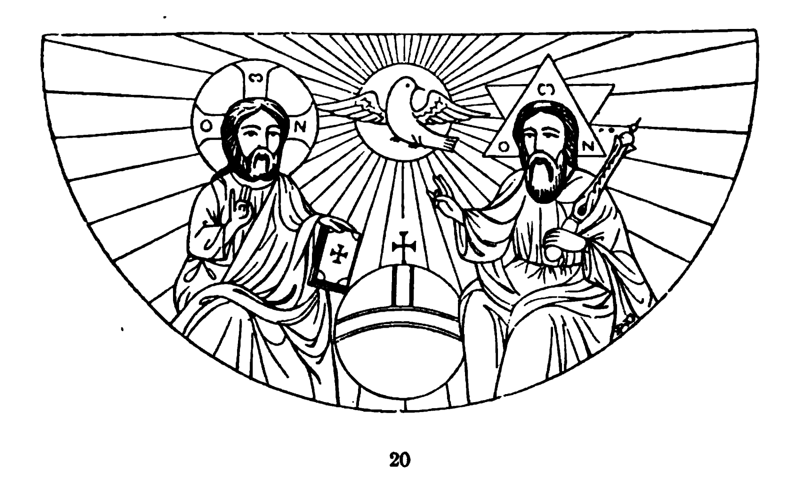
19

Saint Pierre, Saint Léon III et Charlemagne. (Mosaïque de Triclinium de Léon III.)

Charlemagne, parce qu'ils étaient encore vivants lors de l'exécution de cette mosaïque.

Dans une composition correspondante, sur le même monument, Constantin le porte également.

Le nimbe triangulaire, appliqué aux figures divines, est d'un usage tout moderne. C'est à tort qu'on l'a employé pour désigner Dieu le Père, car il tombe sous le sens que le triangle exprimant l'idée de la Trinité, il ne peut légitimement être appliqué à aucune personne divine prise isolément. Le nimbe bitriangulaire, dont nous donnons un exemple, n'appartient qu'aux Grecs modernes ; l'application qui en est faite à Dieu le Père ne peut pas mieux se justifier que celle du simple triangle.



20

Trinité. (Fresque du mont Athos.)

On remarquera dans ce nimbe et dans celui du Christ, comme on a pu le voir déjà (vig. nº 7), ces mots ο ων, l'Être, que les Grecs modernes ont pour habitude d'inscrire dans les nimbes des figures divines. Chez nous, on voit quelques exemples analogues où Notre-Seigneur est désigné par des initiales, par un de ses titres, les Saints par leurs noms ; mais cet usage n'a jamais pris un cours suivi et régulier.

Il semblerait à désirer que, en peinture, le nimbe fût diversement et régulièrement coloré pour chaque ordre de Saints ; des tentatives ont été faites pour établir une classification de ce genre, mais aucune d'elles n'a prévalu, et aucune règle rigoureuse ne pourrait, en effet, s'établir en cette matière, par la raison que c'est un besoin pour le peintre de distribuer ses couleurs selon leurs rapports physiques. Nous verrions cependant un moyen de tout arranger en s'attachant aux données fournies par l'arc-en-ciel. Adoptez pour chaque ordre de Saints une série de couleurs princi-

pales diversement irisées, vous vous procurez un nombre suffisant de variétés pour distinguer tous les groupes liturgiques ; et selon que vous disposez en dehors ou en dedans du disque la zone principale ou les zones secondaires, vous pouvez l'harmoniser, dans tous les cas, avec les couleurs ambiantes.

Comme point de départ, quelque système que l'on adopte, il convient toujours de prendre les couleurs liturgiques ; mais, réduit à ces seules indications, on n'irait pas bien loin : le rouge est propre aux Apôtres et aux Martyrs, comment les distinguer ? Le blanc, d'une application plus large encore, est commun à toutes les séries de Confesseurs, aux Vierges et aux saintes Femmes. Réservant le blanc plein, timbré de la croix, pour les figures divines, le blanc irisé d'azur serait attribué à la sainte Vierge, avec une bordure d'étoiles ; sans cette bordure pour les simples Vierges, avec une zone intermédiaire de vert pour les saintes Femmes. Le blanc irisé de rose serait propre aux Vierges et Martyres, avec une zone intermédiaire orange pour les saintes Femmes martyres. La zone rouge pourrait être accompagnée de blanc pour les Apôtres, de vert pour les Martyrs pontifes, en ménageant la gradation par de légers filets intermédiaires jaunes et oranges ; d'orange ou de violet pour les Martyrs non pontifes. Le blanc, devenu la couleur principale pour les Confesseurs, serait irisé de vert pour les Pontifes, d'orange ou de violet pour les Confesseurs non pontifes. La zone principale d'azur diversement irisée serait réservée pour les Anges.

Les nimbes, tout en variant de couleur relativement aux personnages et aux conditions du coloris, peuvent aussi varier de consistance, être plus ou moins chargés d'ornements, d'inscriptions : les variétés de cette nature doivent être en rapport avec les différents genres de peintures, selon qu'ils ont un caractère plus directement imitatif, plus décoratif, plus monumental.

Dans la peinture la plus imitative, c'est-à-dire dans les tableaux de chevalet, d'où généralement, depuis le XVIe siècle, le nimbe avait été proscrit, il est juste, tout en plaidant pour que les Saints n'y soient plus privés d'un honneur ou d'un signe distinctif qui leur est dû, de ne pas l'exiger dans des conditions qui en feraient une entrave. Il est rationnel au contraire que le nimbe alors soit léger, diaphane comme un disque formé par la réflexion d'un miroir circulaire. On en exclura tout ornement, toute inscription : employé de la sorte, il ne chargera pas, il ne cachera

rien. D'un autre côté, il ne sera pas utile de le réduire à un simple filet peu apparent, encore moins de le poser horizontalement autour de la tête, et de lui en faire suivre les mouvements ; nous croyons préférable en effet de lui laisser toujours la position perpendiculaire, comme plus caractéristique.

Dans une peinture murale d'un caractère décoratif, à plus forte raison dans une verrière, où il n'y a pas lieu de prétendre à des illusions d'optique, et où l'on aspire plutôt à la fermeté des lignes qu'au fondu des couleurs, au relief des formes, les nimbes ornés peuvent devenir une partie de la décoration elle-même, et nous ne voudrions pas interdire de les orner de rinceaux, de perles, de pierreries; nous accordons au contraire que c'est là un moyen spécial de répartir les couleurs par lesquelles nous avons admis qu'il était à propos de les distinguer. Les inscriptions nous semblent devoir être mises dans la même catégorie, non plus en raison de leur effet décoratif, mais autant que, par leur moyen, on croira pouvoir mieux fixer la pensée.

L'auréole, dans son acception actuelle, est un encadrement lumineux qui entoure un ou plusieurs corps, comme le nimbe entoure la tête. L'auréole est plus spécialement propre aux figures divines, et à ces figures, autant qu'elles sont censées habiter les hauteurs célestes ou en descendre ; il ne convient pas de l'attribuer à Notre-Seigneur représenté dans le cours de sa vie mortelle; on l'attribue au contraire par extension à Marie, en tant qu'elle partage la gloire de son divin Fils, et accidentellement aux Saints, quand on veut directement exprimer leur accession à la gloire. L'auréole peut affecter la forme circulaire ou s'allonger diversement en ellipse; elle peut, comme le nimbe, selon les genres de peinture, prendre divers degrés de consistance, sans cesser d'exprimer une idée de lumière ; elle peut être soutenue par des anges, elle peut être formée par les anges eux-mêmes.

A l'auréole on peut, dans les tableaux où l'on veut approcher de plus près de l'imitation naturelle, substituer la gloire proprement dite, c'est-à-dire un rayonnement lumineux. Nous ne l'avons pas admis pour le nimbe, et nous l'admettons pour l'auréole, parce que la signification du nimbe étant plus précise, il importe que cette signification soit toujours nettement exprimée, et qu'il apparaisse comme un cachet apposé à toute œuvre d'art qui veut franchement s'afficher comme une œuvre d'art chrétien.

II.

AUTRES SIGNES ET SYMBOLES LES PLUS USITÉS.

Les figures et les emblèmes sont de l'essence du langage humain ; le parler le plus familier a ses métaphores, comme le plus haut style ; il y en a de si naturelles qu'elles se retrouvent dans toutes les langues ; l'art s'en sert dans la forme qui lui est propre, c'est-à-dire qu'au lieu de prononcer ou d'écrire le nom de la chose, il représente la chose même pour exprimer ce qu'elle signifie. Il est rationnel cependant que la représentation de la chose, considérée en elle-même, et celle de cette chose entendue dans le sens figuré, ne soient pas identiques ; et l'on admettra facilement que, tenant plus ou moins de la convention quant au sens qu'on lui attribue, elle en tienne aussi quant aux formes qu'on lui peut attribuer. De même, par le tour de phrase dans le langage parlé, par l'inflexion de la voix, on avertit des sens très-divers que l'on peut donner à une même expression.

C'est ainsi que le nimbe, figure empruntée à l'idée de lumière, prend des formes particulières, autres que celle d'un effet lumineux, pour exprimer cette lumière morale d'un ordre particulier qui est le propre de la sainteté ; c'est ainsi encore que, parlant des animaux, des plantes, nous avons admis qu'on devait en relever, en concentrer le type, quand on les prenait pour figures et pour emblèmes d'êtres d'un ordre supérieur. On fera tout le contraire quand il s'agira de leur appliquer une idée de dégradation, de les prendre en mauvaise part. On sait effectivement que, dans le langage des figures, les mêmes choses peuvent recevoir les significations les plus différentes ; et c'est peut-être ce qui frappe le plus quand on ouvre pour la première fois quelqu'un de ces savants recueils où la clef du symbolisme chrétien ne saurait nous être donnée, comme s'il pouvait être tout entier renfermé sous une seule porte ; mais ils seront très-utiles si nous savons nous en servir pour nous en faire saisir quelqu'un des nombreux aspects et pour nous en ménager les voies.

Le symbolisme étant un mode de langage, sa science est sujette à des lois de transformation comme la philologie elle-même, selon les époques, les dialectes. Autre est le symbolisme dans le même siècle, suivant qu'on

l'envisage dans les sources littéraires ou dans les monuments de l'art; autre dans deux écoles artistiques différentes ; il y a pénétration sans doute entre tous ces milieux embrassés ensemble dans la vaste atmosphère de la pensée chrétienne ; mais ce qui se conserve, ce qui se modifie dans les formes, dans les acceptions, est soumis à des actions, à des circonstances diverses. Ce n'est qu'après plusieurs siècles quelquefois que ce qu'on a observé ici peut aussi se retrouver là, ou bien ici on aura conservé ce qui depuis longtemps ailleurs aura cédé à d'autres influences.

L'on sait combien la physionomie de l'art différait, dans l'antiquité chrétienne, non-seulement de ce qu'elle a été dans les temps modernes, mais de ce qu'elle était au moyen âge. Alors les faits l'occupaient plus que les personnes, les idées plus que les faits. Les signes symboliques, particulièrement, étaient beaucoup plus employés avec le caractère de généralité auquel nous nous attachons en ce moment. Les principaux de ces signes dans les Catacombes sont le poisson, l'agneau, la couronne, la palme, l'ancre, le navire, le vase, la croix, de forme plus ou moins dissimulée. Ces figures ont toutes pour trait commun de se rapporter au Sauveur et à l'union du chrétien avec lui : au salut, par conséquent, à la rédemption, en tant qu'opérée ou obtenue.

Dans la nouvelle phase qui s'ouvrit pour l'iconographie chrétienne, lorsque Constantin eut vaincu par la croix, les signes, les emblèmes diffèrent peu d'abord, dans les Catacombes mêmes, quant au caractère général et à la manière d'être employés de ce qu'ils avaient été jusque-là ; seulement ils sont plus développés, plus explicites ; et en dehors de ces souterrains sacrés, l'on en voit apparaître un bon nombre d'absolument nouveaux, ou qui, par leur fréquence, prennent un caractère de nouveauté, et cela dans un sentiment de triomphe qui se substitue au sentiment de paix qui avait régné tant que, dans les plus glorieux de leurs combats, les chrétiens n'avaient joué que le rôle de victimes : tels la montagne, les quatre fleuves, le palmier, le phénix, les deux cités et, par-dessus tous, le livre. On les voit réunis, pour la plupart, sur le fond de verre que nous reproduisons.

Notre-Seigneur, élevé sur la montagne, donne à saint Pierre le livre ou *volumen* déployé, c'est-à-dire qu'il lui confie le dépôt et l'infaillible interprétation de la nouvelle Loi ; saint Paul, chargé de la répandre par ses prédications, est placé à sa droite ; derrière l'Apôtre des Gentils s'élève le palmier, surmonté du phénix, double emblème de la Résurrec-

tion. Dans une rangée inférieure reparaît la montagne, figure de l'Église ; l'Agneau divin, à son sommet, dit l'efficacité du sacrifice sans cesse renouvelé sur ses autels ; le nom du Jourdain rappelle les eaux régénéra-



21

Fond de verre du Musée Chrétien au Vatican.

trices, et ce nom peut s'appliquer à l'Agneau lui-même, qui est la source de toutes les grâces (*voir* pl. III) ; les quatre filets d'eau qui s'épanchent des flancs de la montagne sont les quatre fleuves du Paradis terrestre, figures des quatre Évangélistes ; les brebis qui s'avancent de chaque côté sont les fidèles ; elles viennent de deux cités, IEROSALE, Jérusalem, la cité des Juifs fidèles, appelés les premiers à recueillir les bienfaits de la promesse; BECLE, Bethléem, la cité des Gentils régénérés, destinés par leur union à former le nouveau peuple de Dieu, la cité définitive.

Voilà donc les vrais sources de la vie ; c'est là que la paix sera parfaite ; et l'on comprendra facilement dans un sens tout spirituel ces mots de la basse latinité : PIE, ZEZES, « buvez, vivez », qui, inscrits habituellement sur les petits monuments de ce genre, apparaissent au sommet de celui-ci.

Le livre ou *volumen* déployé portait aussi une inscription. On n'en voit

plus que les dernières lettres....., INVS, qui, probablement, appartenaient au mot *Dominus*. Les règles de l'analogie autorisent à croire qu'on y lisait « *legem dat*, ou *pacem dat Dominus*, la loi et la paix se confondant dans une commune pensée, comme on le voit sur la couverture d'évangéliaire émaillée, donnée par l'archevêque Eribert à la cathédrale de Milan (XI[e] siècle), où on lit sur le *volumen* déployé, tenu à la main du Christ, ces mots réunis, LEX ET PAX. Dans la mosaïque de Sainte-Constance, à Rome, le *volumen* porte ceux-ci : *Dominus dat pacem ;* ceux-là : *Legem dat*, sur un sarcophage du musée d'Arles. Sur le fragment de verre gravé que nous offrons comme terme de comparaison, on voit que, non plus le *volumen*, mais la tablette qu'on lui a substituée est donnée comme la loi du Seigneur, LEX DOMINI.



22

Verre gravé. (Musée du Vatican.)

L'emploi des signes symboliques conserva à peu près le même caractère pendant toute la première partie du moyen âge ; mais, à partir du XIII[e] siècle, on les employa beaucoup plus comme attributs personnels ; et l'usage qu'on en a fait depuis lors dans ce sens se retrouvera quand nous parlerons en particulier du Christ, de la sainte Vierge, de l'Église, et en dernier lieu des Saints et de leurs caractéristiques.

Dans les exemples que nous venons de donner, bien que la personne de Notre-Seigneur soit mise en jeu, il s'agit bien plus d'exprimer les bienfaits de la Rédemption que de le caractériser personnellement.

La conclusion pratique à tirer de ces observations, c'est qu'il faut désormais apporter d'autant plus de réserve et de gravité dans l'emploi des signes symboliques pour exprimer des idées d'un ordre général, que cet emploi ne saurait être réglé, dans le plus grand nombre des cas que l'on pourrait imaginer, par des modèles d'une application soutenue. Les ressources de l'imagination sont abondantes en pareille matière ; mais, faute de guide, elle vous jette facilement dans les voies de la miévrerie et du mauvais goût.

Communément nous conseillerons de s'en tenir aux signes symboliques dont l'emploi iconographique est resté usuel et la signification bien déterminée. Ils se réduisent à peu près à l'énumération qui va suivre. On remarquera que bon nombre des indications précédemment données peuvent s'y rattacher ; d'autres indications que nous donnons ici trouveront leurs développements ailleurs. Nous avons dit, en général, la signification du nu et des vêtements, celle que l'on peut donner à des animaux, à des plantes, celle de la lumière et des ténèbres, celle des couleurs. Nous ajouterons que, pour représenter une illumination spirituelle, on se sert convenablement d'un faisceau de lignes concentriques : le souffle s'exprimant aussi par ce moyen, on peut distinguer les rayons lumineux en les traçant avec des traits plus clairs. Les rayons exprimant le souffle peuvent signifier l'action du Saint-Esprit, ou simplement l'effet des vents ; une nuée lumineuse et un nuage obscur prennent de même des significations très-différentes ; ce sont les circonstances qui déterminent comment il faut les entendre. Nous réservons ce que nous avons à dire des autres météores pour le moment où nous nous occuperons d'eux en particulier.

Parmi les astres, on peut aussi se servir du soleil pour exprimer l'idée de la lumière, ou plus expressément le représenter comme une image du soleil de justice. Il peut aussi apparaître comme symbole des récompenses à venir, en tant qu'il exprime l'idée des splendeurs de la patrie céleste. Dans ces diverses acceptions, on le représente selon sa forme naturelle ; ses personnifications appartiennent à un autre ordre d'idées. Il en est de même des personnifications de la lune et des planètes. D'ailleurs, les applications que l'on fait à la sainte Vierge, de la lune, des étoiles et du soleil lui-même, l'attribution de quelques-uns de ces astres à divers Saints, devant

se retrouver comme nous l'avons annoncé, il suffit de les mentionner en ce moment. Une surface constellée, c'est-à-dire chargée d'étoiles, a toujours servi et peut toujours servir à représenter le ciel en tant que demeure de Dieu et séjour de la béatitude.

Rien ne s'oppose à la représentation de la montagne et des quatre fleuves selon les procédés et dans le sens de l'antiquité chrétienne, comme l'a fait M. Hallez dans sa *Neuvaine au Sacré-Cœur* : d'un mot il a pu tout expliquer à ceux qui ne l'auraient pas compris. Le palmier, employé comme il l'était primitivement, courrait risque au contraire de ne l'être pas aussi facilement ; mais la palme comme symbole de victoire est toujours parfaitement connue, et de même l'olivier comme symbole de la paix. Parmi les fleurs, le lis, la rose, la pensée ont une signification bien définie, qui en justifie l'emploi, ou sous leurs formes propres, ou sous leurs formes héraldiques. Un terrain parsemé de fleurs, un riant bocage rappelleront facilement le jardin de délices, tandis qu'un bois fourré et épais sera plutôt propre à rappeler une idée de brigandage. Nous parlerons préférablement de l'épi et des raisins, quand nous nous occuperons des symboles eucharistiques; des colombes, quand nous nous occuperons des âmes, qu'elles représentent plus particulièrement, tandis que les brebis se rapportent plutôt aux fidèles en tant que corps et âmes.



23

Homme et femme aux pieds du Christ.

Nous rappellerons aussi comme pouvant être très-convenablement imité l'usage antique de représenter la généralité des fidèles, le peuple chrétien ou même l'humanité entière par un homme et une femme aux pieds de Notre-Seigneur, au pied de la Croix. Nous en donnons un exemple emprunté à un sarcophage du IVe ou du Ve siècle.

Ces figures peuvent rappeler aussi Adam et Eve; elles peuvent être remplacées au pied de la croix par la seule figure d'Adam; mais c'est en traitant de la croix que nous devrons surtout parler de cette manière de représenter le premier homme. Ce que nous avons à dire des différentes parties du corps humain employées symboliquement trouvera aussi sa place successivement : nous retrouverons la tête quand nous parlerons de la croix ; les yeux, la main, quand nous parlerons des figures divines ; les cheveux, la barbe, les pieds, tout à l'heure en traitant des dispositions symboliques; le cœur nous occupera surtout par rapport au Cœur de Jésus, et ce que nous en dirons quant à la manière de le représenter pourra aussi s'appliquer aux cœurs des fidèles.

Parmi les œuvres humaines les plus employées comme signe symbolique, on compte la cité, qui s'applique principalement à l'Église, la maison qui peut exprimer les mêmes idées que la cité comme en étant le résumé ; ces figures peuvent aussi s'appliquer à la sainte Vierge ; le siége appliqué à Marie dans ses litanies peut s'entendre aussi du siége épiscopal, de l'enseignement de l'Église ; la roue, le flambeau, le navire ou la barque; les armes, épée, arc, flèche, bouclier, ont des significations bien déterminées qui en permettent et en rendent facile l'emploi sans raffinement peu intelligible et de mauvais goût.

La couronne et le livre sont, après le nimbe, qui lui-même est une sorte de couronne, ceux des signes symboliques qui ont été le plus employés, et ils méritent toujours beaucoup de l'être, dans leurs différentes acceptions. Ces acceptions sont très-variées. On distingue principalement la couronne du vainqueur et la couronne princière : l'une formée de feuillage, l'autre de métaux ou autres matières précieuses, l'une et l'autre applicables aux élus, car ils sont vainqueurs et ils règnent ; la couronne de fleurs, couronne de noce et de festin, couronne de paix, dans tous les cas, leur est encore applicable. De ces significations dépendent les principales manières d'employer les couronnes dans l'iconographie chrétienne en dehors de leur usage, comme attribut particulier, quand, par exemple, on les offre en perspective comme image de la béatitude promise.

La signification du livre varie aussi suivant les personnes et les circonstances. Entre les mains divines, il peut signifier le livre de vie. Dans l'exemple que nous donnons ci-après, il signifie le livre des décrets divins. Porté par Notre-Seigneur Jésus-Christ lui-même, il exprime l'idée de la doctrine évangélique, et de même dans les mains des Apôtres, dans celles de

l'Église personnifiée. Reposant sur l'autel, il rappelle tour à tour le livre aux sept sceaux et l'évangéliaire liturgique. Cette dernière signification lui appartient principalement quand il est attribué aux saints Pontifes et aux saints Diacres. Les saints Docteurs portent le livre de leurs écrits, les



24

Livre des décrets divins tenu ouvert par le Père et le Fils.
(Miniature du XVe siècle.)

saints Fondateurs celui de leurs règles ; ailleurs le livre est un livre de prière, ou plus particulièrement le livre de la sagesse; dans les mains de la sainte Vierge, quelquefois il n'exprimera qu'une pensée d'étude ou de recueillement.

III.

DISPOSITIONS SYMBOLIQUES APPLICABLES AUX DIFFÉRENTES PARTIES DU CORPS HUMAIN.

CHAQUE attitude, chaque mouvement du corps humain a sa signification, signification en rapport avec les pensées et les sentiments qui, communément, déterminent ces inflexions. Nous nous en sommes occupé dans notre première partie en traitant de l'expression. En cela tout est naturel, et les attitudes et leur signification ; dans ce moment, nous avons en vue seulement quelques dispositions du corps humain qui ont reçu une signification conventionnelle et qui ont été employées comme telles dans l'iconographie chrétienne : telles sont la nudité de la tête ou des pieds ; la barbe, suivant qu'elle est supprimée, qu'elle est courte ou allongée; la tonsure cléricale.

Plus communément, l'homme se découvre la tête par respect ; la femme, au contraire, voile la sienne, et il convient de maintenir ces différences, conformément aux prescriptions de saint Paul. On s'étonne, en conséquence, que, dans l'antiquité chrétienne, parmi les figures d'Orantes, un bon nombre aient la tête découverte ; que, sur la tête de beaucoup d'autres, on voie des coiffures faites pour en être l'ornement plutôt que pour la voiler. Quand nous traiterons de l'iconographie de la sainte Vierge, nous verrons, par rapport à elle, se reproduire les mêmes hésitations. M. de Rossi en a donné la clef en signalant un usage de ces temps-là combattu par Tertullien, d'après lequel les jeunes filles conservaient la tête découverte jusqu'à leur mariage, tandis que les femmes mariées la voilaient.

Les vierges consacrées à Dieu pouvaient être, sous ce rapport, assimilées aux femmes mariées, eu égard à leurs engagements avec le céleste Époux ; on pouvait aussi considérer en elles l'intégrité virginale ; et, relativement à Marie, il paraîtrait que ces deux manières d'envisager la chose ont tour à tour prévalu. Quant aux coiffures ornées, elles étaient employées très-probablement avec une certaine signification de dignité.

Relativement aux hommes, on sait que les peuples orientaux font exception à la règle générale. Pendant toute l'antiquité chrétienne, les Mages, parce qu'ils venaient de l'extrême Orient, avaient la tête couverte de la

coiffure désignée depuis sous le nom de bonnet phrygien ; et tant qu'ils l'ont porté, nous ne connaissons qu'un seul exemple donné, au XI[e] siècle, par les peintures de saint Urbain à la Cafarella, où celui d'entre eux qui est le plus près de l'Enfant Jésus se soit découvert.

Nous sommes fortement d'avis que la nudité des pieds doit être attribuée aux figures divines, aux Anges, aux Apôtres, aux Évangélistes et aux Prophètes ; qu'elle ne doit jamais être attribuée à la sainte Vierge et aux autres Saints, sauf les cas accidentels où cette attribution n'a aucune valeur caractéristique. Cependant nous ne pouvons dire que, dans cette matière, une règle rigoureuse ait jamais été établie. Nous croyons seulement convenable qu'elle le soit, et nous nous fondons pour le demander, non sur la généralité des cas, mais sur leur plus grand nombre.

La nudité des pieds doit être considérée alors comme exprimant dans la Divinité le dégagement des choses terrestres, et c'est dans le même sens qu'on l'appliquera aux principaux ministres de Dieu. On peut aussi se rappeler les paroles de Notre-Seigneur aux Apôtres : *Nolite portare sacculum neque peram, neque calceamenta*, à raison desquelles saint Meliton interprète le mot *calceamenta* comme signifiant les œuvres de mortalité. Mais, d'un autre côté, les chaussures, d'après le même Père, peuvent être prises en très-bonne part, comme formant une partie de l'armement du chrétien, et c'est dans ce sens qu'on les a entendues hors des cas où leur suppression est demandée.

La barbe, chez les hommes, est un signe de virilité, de maturité ; elle est une parure naturelle ; offrant un moyen facile de faire distinguer les âges, elle acquiert nécessairement une grande importance en iconographie : l'absence de barbe dit la jeunesse, une barbe de moyenne longueur annonce le milieu de la vie, une longue barbe blanche devient l'indice de la vieillesse. Signe de virilité et de maturité, parure naturelle, la barbe cependant peut être prise en mauvaise part. Quand a prévalu l'usage de la raser, elle indique des manières incultes ; mais il ne paraît pas qu'on lui ait attribué cette mauvaise signification dans l'iconographie chrétienne avec une persistance qui puisse être signalée.

La figure imberbe est le symbole de l'éternelle jeunesse, de l'immortalité. A ce titre, elle est demeurée toujours propre aux Anges ; à ce titre encore, on l'a attribuée pendant longtemps au Fils de Dieu avec une prédilection qui, encore au XII[e] siècle, disputait le terrain au type traditionnel de ce divin Sauveur. Il n'était pas absolument rare alors que Dieu

le Père, lui-même, fût ainsi représenté. Il en a été quelquefois ainsi de saint Pierre, considéré comme type de la papauté qui ne meurt pas.

La tonsure ou couronne cléricale consiste dans une certaine manière de couper ou de raser une partie des cheveux, qui dessine sur la tête une sorte de couronne au moyen de la forme ainsi donnée au reste de la chevelure. On n'est pas d'accord sur le motif originaire de cet usage, les uns s'étant attachés à l'idée de *couronne*, d'autres considérant plutôt celle de *tonsure*. D'après ceux-ci, vers lesquels nous penchons fortement, les cheveux des clercs auraient été d'abord rasés ou coupés courts, en signe de renoncement aux biens et aux plaisirs de la terre, et, par suite, de la pureté du cœur. D'après les premiers, on aurait eu, dès le principe, la pensée de figurer sur la tête du prêtre l'image d'une couronne pour rappeler la couronne d'épines ; et l'on ne peut contester à cette opinion d'être ancienne, puisqu'elle est rapportée par saint Grégoire de Tours. Depuis, toutes les formes de tonsure cléricale que l'on voit dans les monuments figurés sont, en effet, circulaires, et affectent par là même l'image d'une couronne. Nous en avons observé au moins quatre variétés antérieures au XIIe siècle. La première, seule d'abord en usage dans l'Église, d'après le P. Garrucci, consistait à couper les cheveux plus courts au milieu de la tête, sans les raser ; la couronne était formée par une étroite bande de cheveux demeurés plus longs. La seconde laissait les cheveux intacts sur le milieu de la tête, et la partie inférieure de la chevelure seulement était coupée en rond. La troisième variété de tonsure était de petite ou de moyenne dimension, et opérée sur le milieu antérieur de la tête. On en a vu un exemple (vig. n° 19). Dans la quatrième variété, encore en usage chez plusieurs Ordres religieux, les cheveux sont rasés sur tout le milieu de la tête, à la différence de la première variété, où ils étaient seulement plus courts. Cette quatrième variété de tonsure est combinée avec la seconde par les religieux dont nous parlons. Nous retrouverons toutes les formes de tonsure, et de plus la tonsure à trois étages, appliquées à saint Pierre, quand nous nous occuperons plus spécialement du prince des Apôtres.

On remarquera que la tonsure actuelle de notre clergé séculier, de petite dimension et posée sur le milieu postérieur de la tête, diffère de toutes les formes que nous venons d'énumérer, et qu'en iconographie elle a cet inconvénient de ne pouvoir être mise en vue que la tête tournée par derrière, et par conséquent de ne pouvoir l'être que difficilement sur les monuments figurés.

IV.

AUTRES DISPOSITIONS SYMBOLIQUES.

La position respective des sujets et des personnages a toujours été et sera toujours, dans l'iconographie, un moyen important de déterminer leur ordre hiérarchique et leurs divers rapports.

La position hiérarchiquement la plus élevée est au centre de la composition; et entre deux figures également centrales, l'ordre s'établit de haut en bas. Il ne s'ensuit pas qu'il y ait toujours obligation de placer au milieu le personnage le plus élevé en dignité, et de ne jamais placer aucun autre personnage au-dessus de lui. Outre la hiérarchie des personnes, il y a la hiérarchie des idées, et il peut se faire que l'idée principale dans la circonstance soit représentée par un personnage hiérarchiquement moins élevé que ceux dont il est accompagné. Ainsi le patron d'une église sera placé au milieu, parmi d'autres Saints qui, hors de là, auraient sur lui des droits incontestables à la prééminence. Il arrivera aussi, quant à la position supérieure, qu'elle pourrait être occupée par un personnage de moindre dignité que ceux qui figurent au-dessous de lui, lorsqu'il sera réputé le représentant d'un autre supérieur à tous. Ainsi saint Pierre, considéré comme le vicaire de Jésus-Christ, pourra être placé plus haut que la sainte Vierge. On en voit des exemples. A ce titre, il pourra surmonter une figure de Notre-Seigneur lui-même, quand il s'agira moins d'exalter le divin Sauveur en sa propre personne que dans celle de son vicaire. En effet, tout l'honneur rendu, en pareil cas, au représentant revient à celui dont il tient la place.

Dans d'autres cas, le centre de la composition étant plus spécialement réputé la place d'honneur, tous ceux qui sont au-dessus comme au-dessous et aux côtés du personnage central peuvent être réputés ne faire que son entourage et servir à l'honorer. Cela se juge par le caractère de la composition, par l'attitude des personnages.

Le chef, le supérieur, celui qui préside l'assemblée, celui que l'on prétend le plus honorer étant au milieu, les places les plus honorables ensuite sont les plus rapprochées de lui, et, en principe, la droite préférablement à la gauche.

En iconographie, la droite et la gauche s'apprécient par rapport à ce personnage central, ou, à son défaut, par rapport à un signe qui le représente, à son siége, par exemple.

Notre-Seigneur est représenté par sa croix, par son monogramme ; sa présence peut encore être sous-entendue au point central où l'on est accoutumé de le voir, bien qu'il ne paraisse plus aucun signe. Hors de là, il n'y a plus rien de précis par rapport à la droite et à la gauche, car elles peuvent s'entendre de la droite et de la gauche du spectateur, et s'il n'y a que deux personnages, de leur droite et de leur gauche à eux-mêmes ; alors celui qui est à gauche peut, par cela même, être réputé le premier, car donner sa droite, c'est agir comme étant le premier.

La préférence accordée à la droite repose sur un fond d'idées commun à tous les temps et à tous les lieux ; elle paraît venir originairement de l'usage que l'on fait de la main droite préférablement à la main gauche. Ainsi, lorsque Jacob, bénissant les fils de Joseph, veut, par inspiration prophétique, substituer le cadet à l'aîné, qui, à dessein, avait été placé à sa droite, il ne fait pas changer de position les deux frères, mais, croisant les bras, il étend la main droite sur Ephraïm, et ne donne à Manassès que la bénédiction de la main gauche.

Il est impossible, dans tous les cas, de voir dans la préférence accordée à la droite une appréciation purement arbitraire ; mais la place supérieure par excellence, celle du milieu, pouvant, par circonstance, être donnée, non pas toujours au premier en dignité, mais à celui que l'on a voulu le plus honorer accidentellement, à plus forte raison doit-on concevoir que la droite ait pu être donnée par une préférence accidentelle en dehors d'aucun ordre hiérarchique continu. C'est ainsi qu'au temps des noces, les jeunes époux reçoivent les honneurs de la table, préférablement aux anciens de la famille.

Il faut encore considérer qu'en beaucoup de choses, l'ordre hiérarchique n'est pas unique ; l'ordre de l'autorité et du commandement n'est pas toujours celui de la dignité, encore moins celui du mérite : un jeune prince, simple officier dans une armée, est militairement inférieur au général, tout en lui demeurant socialement supérieur. Le premier dans une assemblée civile ne le sera pas dans une académie. On peut ainsi être tous les jours dans le cas de siéger au-dessus de son supérieur et au-dessous de son inférieur, sans que les lois de la hiérarchie aient éprouvé la moindre atteinte : tout dépend de l'ordre des idées mises en jeu. Saint

Jean-Baptiste est assurément, parmi les hommes qui ne sont que des hommes, le plus grand de tous, au témoignage même du Sauveur [1]. Si on s'attache à la notion de l'Église, saint Pierre, cependant, sera très-légitimement placé avant lui. C'est ce qui est arrivé dans la mosaïque de l'Oratoire de Saint-Venance, à Rome (*voir* pl. VII), où saint Jean-Baptiste ne vient qu'après saint Pierre, bien qu'à ses titres généraux il joigne celui de patron du baptistère, dont cet Oratoire n'est qu'une dépendance.

Dans la Cène, si on étudie bien le récit évangélique, on arrivera à cette conclusion que saint Jean, le disciple bien-aimé, était couché à la droite de Jésus, et saint Pierre, très-probablement, à sa gauche, de sorte que la tête de saint Jean reposant sur le sein de Jésus, la tête de Jésus aurait reposé sur celui de saint Pierre.

Cette situation convenait au disciple bien-aimé, à celui qui est le type, parmi les Apôtres, de la vie affective et contemplative ; il convenait aussi qu'à ce titre il reçût les honneurs de la table où allait être institué le sacrement d'amour. Saint Pierre, alors, toujours le premier en dignité cependant, nous semble, de son côté, admirablement placé dans la situation qui lui est ainsi faite, Notre-Seigneur daignant se reposer, en quelque sorte, sur lui, comme pour rappeler qu'il l'a choisi pour être le fondement de son Église.

Saint Paul se présente, à son tour, dans certains ordres d'idées, comme ayant droit à des préférences, lui, le vase d'élection, l'homme de génie, le plus entraînant des Apôtres par sa vigoureuse éloquence, celui d'entre eux qui a le plus écrit, le plus travaillé, fait le plus de conversions. Il y a plus, par sa propre conversion et par les Gentils qu'il a convertis, outre sa valeur personnelle, il est devenu, sous ce rapport, dans l'iconographie chrétienne, un type d'une valeur permanente : il représente cette brebis ramenée au bercail, ce pécheur repentant dont le retour cause plus de joie dans le ciel que la persévérance de quatre-vingt-dix-neuf justes.

Il est certain que, depuis le XIe siècle au moins, où saint Pierre Damien avait adopté cette interprétation, et ensuite pendant tout le moyen âge, le fait de la droite attribué à saint Paul a été entendu dans le sens d'une préférence accidentelle, conforme à l'ordre des idées que nous venons d'exprimer.

Si l'on remonte plus haut, outre cette sorte de convenance, qui avait

1. Matth., XI, 11.

pour résultat d'amener saint Pierre à céder la droite à saint Paul, selon une expression consacrée [1], il est une autre circonstance qui ne nous paraît pas avoir peu contribué à motiver l'attribution de la gauche au chef des Apôtres : c'est qu'il recevait de ce côté-là le dépôt de la loi divine comme son souverain interprète, quand Notre-Seigneur était représenté dans l'acte même de le donner, et qu'il s'était établi, à ce titre, une corrélation entre saint Pierre et le livre toujours porté du même côté par le Sauveur, avec une signification analogue, alors même qu'il n'était pas actuellement donné. Toujours est-il que l'attribution de la gauche à celui qui, hiérarchiquement, était toujours considéré comme le premier, — on en a des preuves surabondantes dans son iconographie même, comme nous le verrons quand elle nous occupera spécialement, — eut pour effet de relever la signification de ce côté, au point que, dans un certain nombre de monuments, la sainte Vierge elle-même est passée à gauche, laissant la droite à saint Jean-Baptiste, tandis que saint Pierre occupant le milieu, au-dessous de Notre-Seigneur, saint Paul est placé à sa gauche. Nous avons encore la preuve manifeste de cette tendance dans la mosaïque de l'Oratoire de Saint-Venance, où saint Jean-Baptiste, le patron principal, est placé à gauche pour être à côté de saint Pierre, laissant la droite, à côté de saint Paul, à saint Jean l'Évangéliste (*voir* pl. VII, VIII). On a cru que cette tendance était particulière aux Grecs, mais les exemples que nous en donnons sont les uns grecs, les autres latins, et nulle part elle n'est devenue générale. En somme, la préférence accordée à la droite est demeurée ; elle n'a fait même que s'accroître ; et tandis que la droite était donnée comme un honneur accidentel, on en est venu de plus en plus à la considérer comme l'expression du rang hiérarchique. En conséquence, désormais, il ne saurait plus y avoir d'hésitation, et saint Pierre doit la reprendre quand on le représente avec saint Paul à côté de Notre-Seigneur.

1. Sur le reliquaire en forme de buste, dans lequel Urbain V, en 1321, renferma la tête de saint Paul, placé à Saint-Jean-de-Latran, à la droite du buste analogue contenant la tête de saint Pierre, on lisait ce distique gravé dans un médaillon suspendu sur la poitrine du Saint :

Cedit Apostolicus Princeps tibi, Paule ; vocabis
Nam dextræ natus, vas, tuba clara Deo.

« Le prince des apôtres te céda sa place à la droite, car tu t'appelles le fils de la droite, le vase d'élection, l'éclatante trompette de Dieu. »

Quoi qu'il en soit, dans l'ordre de préséance, la place d'honneur étant à droite, la gauche elle-même est très-honorable, car le plus grand honneur c'est d'être rapproché du trône. Dans un ordre d'idées très-différent, bien qu'il parte d'un principe commun, la gauche et la droite se présentent non plus comme une question de plus ou de moins, mais comme ayant entre elles une opposition radicale : à la droite le bien, à la gauche le mal ; d'un côté l'élection, de l'autre la réprobation.

Rien de plus distinct, d'ailleurs, que ces deux ordres d'idées : le plus ou moins d'honneur accordé à ceux qui se tiennent attachés au centre d'unité ; l'opposition entre ceux qui s'y attachent et ceux qui s'en éloignent. L'on vient par la droite, l'on s'en va par la gauche ; le bon larron se retourne vers Jésus à droite, le mauvais s'en détourne à gauche ; l'Église vient à droite, la synagogue s'en va à gauche ; les élus sont appelés à droite, les réprouvés sont repoussés à gauche.

Quant à la distinction des deux ordres d'idées, on n'est pas assuré de n'avoir jamais à demeurer indécis, si on observe ; mais il est toujours facile, si l'on exécute, de s'exprimer avec une clarté qui ne laisse pas d'incertitude, car il suffit de la plus légère inflexion dans un geste qui repousse ou dans une tête qui se détourne pour avertir l'observateur.

La dignité relative des personnages, leur importance proportionnelle, ou seulement l'importance accidentelle de leur rôle, a été souvent exprimée en iconographie par la supériorité ou l'infériorité des proportions. Quand on y a attaché un sens, ce n'est pas toujours l'infériorité du rang que l'on a voulu exprimer par les figures les plus petites, mais c'est l'objet principal de la représentation que l'on a voulu mettre en saillie par la supériorité des dimensions.

Ce procédé a été réputé barbare depuis qu'on a prétendu tout représenter par l'imitation de la nature, même les idées, c'est-à-dire tout ce qu'il y a de plus invisible naturellement. Comment disconvenir, cependant, qu'on ne saurait, privé de ce moyen, dire tout ce qui peut clairement s'exprimer avec son aide ? Nous ne condamnerions donc pas l'artiste qui, l'employant avec sobriété, introduirait ainsi l'expression d'une forte idée de plus dans une composition symbolique.

Le nombre des personnes et des choses revient souvent dans l'iconographie comme un moyen facile de dire qui elles sont ; nous n'en parlerons ici que d'une manière générale, et autant que ce nombre peut avoir une signification.

L'unité par excellence appartient à Dieu. Jointe à l'élévation dans une position centrale, on peut la considérer comme lui étant propre à lui-même ou à ceux qui ont des titres particuliers pour être ses représentants avec un caractère d'excellence : saint Pierre, le chef de l'Église ; saint Michel, le chef de la milice céleste ; la sainte Vierge bénie entre toutes les femmes, l'Église personnifiée.

Le nombre deux est particulier aux Princes des Apôtres, saint Pierre et saint Paul. Appliqué à des Anges, il met sur la voie pour faire reconnaître saint Michel et saint Gabriel. Un troisième Ange, et l'on reconnaît facilement saint Raphaël.

Le nombre trois est le nombre par excellence, le nombre de la sainte Trinité. Appliqué à des Apôtres, lorsqu'il s'agit de l'histoire évangélique, il sert à désigner saint Pierre, saint Jacques et saint Jean. Il est le nombre des Vertus théologales.



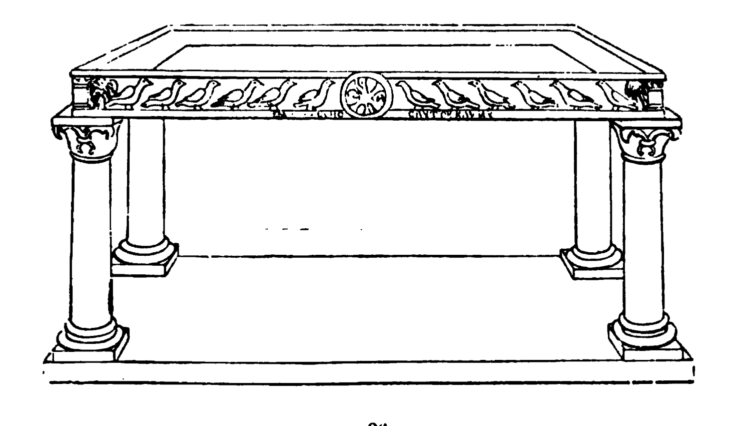
25

La Vierge aux sept colombes. (Miniature du XVe siècle.)

L'on compte quatre Évangélistes, quatre fleuves dans le Paradis terrestre, quatre grands Prophètes, quatre Docteurs de l'Église, quatre Vertus cardinales. Le nombre trois étant le nombre divin, le nombre quatre est celui des choses terrestres.

Le nombre cinq est celui des vierges sages ; le nombre six, celui des urnes aux noces de Cana, celui des ailes des Séraphins dans la vision d'Isaïe.

Dans le langage des livres sacrés, le nombre sept est l'un des plus employés, des plus mystérieux. Il doit son importance à ce qu'il contient le nombre trois et le nombre quatre, c'est-à-dire le nombre pair et le nombre impair parfaits, et à l'idée d'universalité qui s'y attache en conséquence. Il est le nombre des dons du Saint-Esprit représentés par autant de colombes dans la miniature que nous reproduisons. Sept corbeilles rappellent la multiplication des pains dans un certain nombre de monuments primitifs. Les sept jours de la création, les sept candélabres, les sept étoiles, les sept églises de l'Apocalypse, les sept Anges dont parle l'archange Raphaël, les sept disciples présents lors de l'apparition du Christ ressuscité sur les bords du lac de Génésareth, ont été quelquefois représentés en des temps divers et peuvent toujours l'être. Le nombre sept le serait plus souvent, si ce n'était les difficultés d'agencement des nombres impairs dans la disposition symétrique, quand le milieu est déjà occupé.



26

Autel de Saint-Victor, à Marseille. (Ensemble restitué.)

Le nombre huit est celui des membres de la famille de Noë sauvé du déluge, celui des béatitudes ; son importance tient surtout à ses rapports avec le nombre sept, comme exprimant un retour périodique ou rhythmique, au même temps, à la même mesure, quand on compte, par exemple, huit jours dans la semaine et un octave dans la musique.

Le nombre neuf est celui des chœurs angéliques auquel il convient spécialement comme cube du nombre trois. Le nombre dix est celui des dix vierges, cinq sages et cinq folles ; le nombre onze, celui des Apôtres, après la mort de Judas jusqu'à l'élection de saint Mathias.

Le nombre douze, formé du nombre trois et du nombre quatre par voie de multiplication, à la différence du nombre sept, qui en est formé par voie d'addition, partage avec ce nombre la signification d'universalité. Il est le nombre des douze tribus et des douze Apôtres. Douze brebis, douze colombes, comme on les voyait sur l'antique autel de Marseille, se rapportent à l'une et à l'autre de ces significations, et représentent l'universalité du peuple de Dieu.

Nous ne parlerons plus ensuite que du nombre vingt-quatre, nombre des vieillards de l'Apocalypse, et du nombre quarante, nombre de divers groupes de martyrs, en tête desquels viennent les martyrs de Sébaste. Des nombres plus élevés seraient en iconographie d'un agencement impossible.

CHAPITRE II

DE DIEU.

I.

DIEU LE PÈRE.

« Personne n'ignore », dit Benoît XIV dans sa lettre doctrinale à l'évêque d'Augsbourg, « que ce serait une erreur impie, sacrilége « et injurieuse à la nature divine de penser que le Dieu tout-puissant, tel « qu'il est en lui-même, puisse être représenté par l'emploi des couleurs : « ce serait tomber dans l'erreur des anthropomorphistes. » L'on doit cependant admettre, avec ce grand pape, que l'on peut représenter Dieu avec toutes les formes sous lesquelles il s'est manifesté selon les saintes Écritures ; et il est probable qu'on peut le faire aussi sous toutes celles qui répondent directement à leur langage. On serait plus ou moins blâmable, au contraire, d'en imiter, à plus forte raison d'en imaginer hors de ces conditions.

Quand on représente Dieu sous ces figures, on ne prétend, en aucune manière, représenter Dieu tel qu'il est en lui-même ; mais on rappelle sa présence, et l'on exprime son action en des termes appropriés à nos moyens de comprendre et de fixer nos pensées.

Le danger de l'idolâtrie, qui avait motivé les prohibitions de l'ancienne Loi, venait de ce besoin de se représenter sous des formes sensibles, même ce qui ne peut se voir ni se sentir. Ce danger avait cessé par le seul fait de l'Incarnation pour les chrétiens éclairés par la connaissance de ce mystère. Les hommes, en général, et les Juifs, en particulier, voulaient des dieux qu'ils pussent voir. Le Fils de Dieu fait homme, condescendant à nos besoins, s'était fait voir non dans les inaccessibles profondeurs de sa

nature divine, mais dans les réalités de sa nature humaine, personnellement unie à la divinité : de sorte que ceux qui l'avaient vu pouvaient dire avec vérité qu'ils avaient vu Dieu; à tel point qu'en le représentant tel qu'on l'avait vu, on faisait une véritable image de Dieu, et qu'en le recevant tous les jours dans l'Eucharistie, on reçoit véritablement son Dieu.

De là deux conséquences : en présence de l'Incarnation, par rapport au Dieu incarné, l'interdiction des images divines tombait comme une lettre morte et sans objet. Les rapports de l'homme avec Dieu par le moyen des sens ayant reçu toutes les satisfactions, toutes les facilités désirables, étant parfaitement fixé sur la nature de ces rapports, le chrétien ne pouvait plus avoir aucune propension à rechercher dans les images divines autres que celles du Dieu incarné, quoi que ce soit de plus que ce qui s'y trouve réellement, des métaphores, des figures de langage rendues par les procédés de l'art d'une manière équivalente à celle des termes employés par les livres sacrés.

Ces deux sortes d'images restaient d'ailleurs si distinctes que les Pères du deuxième concile de Nicée, qui faisaient un dogme de la légitimité des premières, n'osaient pas soutenir celle des secondes; que Bellarmin, l'un des plus fermes défenseurs du dogme défini, ne mettait encore qu'au rang des opinions, tout en la soutenant fermement, cette légitimité secondaire, maintenant passée elle-même à l'état de certitude par la condamnation que le pape Alexandre VIII a portée contre la proposition contraire [1]. Dans cette proposition, il ne s'agissait que de l'image de Dieu le Père; mais on comprend que l'image de Dieu le Fils, considérée en dehors de l'Incarnation, et celle du Saint-Esprit sont dans des conditions identiques.

Nous nous occuperons successivement de ces deux sortes d'images : les images de Dieu, en tant que Dieu, et les images du Fils de Dieu incarné; en commençant par celles que nous appelions tout à l'heure les secondes, parce qu'elles ne viennent qu'au second rang, les décisions de l'Église et leur importance liturgique étant prises pour point de départ; mais elles s'offrent à nous les premières dans l'ordre des mystères auxquels elles se rapportent : l'Unité et la Trinité divines devant passer avant l'Incarnation.

Quand la distinction des personnes ne se manifeste pas et n'a pas à

1. Proposition condamnée, 25e : *Dei Patris sedentis simulacrum nefas est christiano in Templo collocare.*

s'exprimer dans l'action divine, c'est Dieu le Père qui est censé agir ; et il est dans l'ordre qu'il n'y ait pas de représentations différentes pour Dieu le Père, considéré comme Père, et pour Dieu, tel que ses fidèles adorateurs pouvaient le concevoir, comme simplement unique, avant que la distinction des personnes ne leur eût été expressément révélée.

Il ne paraît pas que les premiers chrétiens aient jamais voulu représenter Dieu uniquement pour le représenter ; mais quand ils ont eu besoin d'exprimer son action, ils n'ont pas reculé devant l'emploi des symboles et des personnifications nécessaires pour le rendre sensible. Dans les peintures des Catacombes et sur les anciens sarcophages, ils se sont servi de la main venant du ciel pour donner les Tables de la Loi à Moïse et pour arrêter le bras d'Abraham prêt à immoler son fils. Ils ont aussi suspendu quelquefois cette main sur Moïse, au moment où il se déchausse. Quelquefois aussi ils lui ont fait saisir les cheveux d'Habacuc offrant à Daniel dans la fosse aux lions le pain mystérieux. Dans les anciennes mosaïques, on retrouve la main divine soutenant une couronne sur la tête du Christ triomphant. Ce mode de représentation se propagea, et on l'a employé, dans les circonstances les plus diverses, sur un très-grand nombre de monuments jusqu'au XIIIe siècle. Depuis il a cessé d'être usité, et on doit le regretter. Rien n'empêche, au contraire, qu'on le fasse revivre ; il est très-convenable dans toutes les circonstances où Dieu manifeste son intervention, de telle sorte qu'on puisse dire qu'il montre sa main et ne se montre pas.

Mais lisez le premier chapitre de la Genèse : il vous semblera voir le divin Ouvrier descendre du ciel et mettre tous ses soins à perfectionner ses œuvres sur la terre. En conséquence, quand les sculpteurs chrétiens des IVe et Ve siècles se trouvèrent dans le cas de faire figurer sur leurs sarcophages quelques sujets empruntés à ces premiers jours du monde, ils attribuèrent à Dieu les formes humaines dans leur complète intégrité.

Dieu, sur ces monuments, est ainsi représenté (*voir* pl. V), dans les scènes de la création de la femme, du jugement d'Adam et d'Ève et des oblations de Caïn et d'Abel, tantôt sous la figure d'un homme d'un âge mûr, tantôt sous celle d'un jeune homme imberbe.

Aussitôt se présente la question de savoir si l'on a voulu représenter ainsi ou Dieu le Père ou Dieu le Fils. Or voici la conclusion qui résulte de l'ensemble de ces monuments comparés : le personnage d'un âge mûr et assis, dans les scènes de la création de la femme et de la réception des

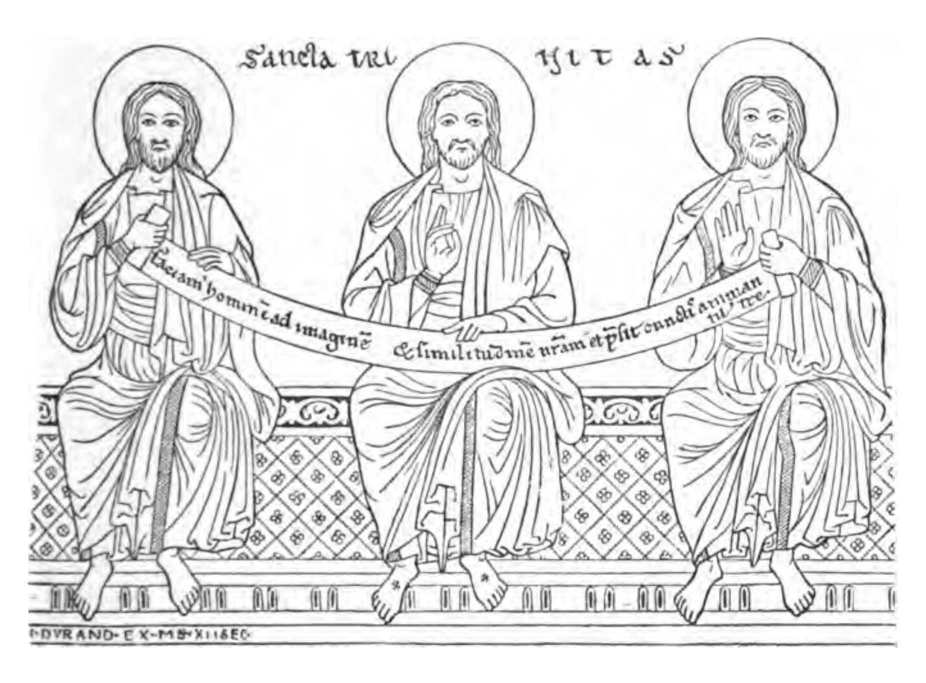
offrandes de Caïn et d'Abel, représente le Père, soit qu'il apparaisse seul, soit que les autres personnes divines l'accompagnent, soit qu'elles lui soient semblables, soit qu'on leur ait attribué des figures plus jeunes. Au contraire, le personnage debout et toujours imberbe qui prononce contre Adam et Ève l'arrêt de leur condamnation, tout en y joignant des gages de la promesse de réparation, représente Dieu le Fils considéré comme le souverain réparateur lui-même. Il est en effet identique au Christ représenté dans les scènes du Nouveau Testament qui suivent communément.

Dans ces représentations divines, on n'a point eu en vue les visions des prophètes ni l'Ancien des jours, pour représenter Dieu le Père : l'idée dominante alors, c'est tout simplement celle de la forme humaine en quelque sorte purement hiéroglyphique, nécessaire pour figurer l'action intelligente. L'idée de la paternité est exprimée par une figure plus âgée; l'idée d'égale ancienneté et de similitude substantielle dans les trois personnes divines, par la similitude des traits.

Au v[e] siècle, dans les mosaïques de la nef, à Sainte-Marie-Majeure, on retrouve des figures divines; elles sont suspendues en l'air, pour rappeler les paroles que l'Écriture rapporte comme adressées directement à Abraham, à Jacob, à Moïse, à Josué; on s'est contenté de la main, lorsqu'on a voulu seulement exprimer la protection de Dieu. Ces figures sont elles-mêmes d'un âge mûr.

Il faut descendre au IX[e] siècle pour pouvoir citer d'autres exemples de scènes de l'Ancien Testament où Dieu soit représenté; ces exemples alors sont fournis par les miniatures de différentes bibles offertes à Charles le Chauve. Les figures divines étant imberbes soit dans la bible de la Bibliothèque nationale offerte à ce prince par les chanoines de Saint-Martin de Tours, soit dans celle de Saint-Paul-hors-les-murs, due à son scribe Ingobert, il est difficile de savoir si l'on a voulu attribuer l'action créatrice à Dieu le Père ou à Dieu le Fils. Il est certain que cette attribution a été faite quelquefois au Fils : on en a la preuve quand le Créateur porte la croix à la main, comme on le voit dans les mosaïques du XI[e] siècle qui ornent la voûte du vestibule de l'église Saint-Marc, à Venise : là encore les figures divines sont imberbes. D'un autre côté, la figure du Dieu incarné, et par conséquent manifesté visiblement, ayant été prise, pendant tout le moyen âge, pour type de toutes les figures divines, on ne peut pas se prévaloir des traits ni d'une figure imberbe, ni d'une figure d'âge mûr, conformes au type du Christ, pour exclure la possibilité d'une représenta-

tion de Dieu le Père, et nous connaissons au moins un exemple du XI[e] siècle où l'action créatrice est simultanée, la main divine qui représente Dieu le Père faisant sortir Ève de la côte d'Adam, en regard de la création d'Adam lui-même par Dieu le Fils, désigné par les sigles I. C. X. P. Jésus-Christ. Postérieurement on trouvera d'autres exemples analogues. Nous reproduisons une miniature de l'abbesse Herrade, où les trois personnes divines, représentées par trois figures semblables, prononcent ensemble le *faciamus*.



27

Le Faciamus de la Genèse. (Miniature du XII[e] siècle.)

On n'a véritablement la preuve que Dieu le Père ait été représenté que dans les cas où le Fils l'est aussi, et alors c'est par la différence de leurs rôles, plus tard par celle de leurs attributs, qu'on les distingue, leurs traits étant identiques, comme on le voit encore dans la miniature du XII[e] siècle que nous reproduirons ci-après, n° 35. En voici un autre qui exprime également la pensée des mystères réunis de la Trinité et de la Rédemption, où apparaît l'intention de vieillir un peu plus les traits du Père que ceux du Fils, et nous la jugeons un peu plus récente. Il n'y a point là cependant

encore l'intention de faire de Dieu le Père un vieillard ; on insiste seulement un peu sur son caractère de paternité, en accentuant ses traits déjà durcis, comme ceux du Christ lui-même, par l'effet seul de la manière du peintre.



28

Trinité et Rédemption. (Miniature du Vatican, XIIe ou XIIIe siècle.)

Au XIVe siècle encore, et même plus généralement au XVe, ce n'est que par exception que le Père est plus vieilli que le Fils.

Benozzo Gozzoli, au XVe siècle, est un des premiers qui ait adopté fran-

chement et d'une manière continue le type d'une verte vieillesse pour représenter Dieu le Père, et alors il n'y a plus d'incertitude, c'est la première personne de la sainte Trinité qu'il fait intervenir, toutes les fois qu'il représente Dieu dans les scènes bibliques du *Campo Santo*, à Pise.

Désormais les artistes ne peuvent mieux faire, pour représenter Dieu le Père, que de s'inspirer de la magnifique image de l'Ancien des jours donnée par Daniel. Nous ne leur interdirions pas de prendre jusqu'à un certain point pour modèles les puissantes figures peintes par Michel-Ange et Raphaël[1]; mais combien le langage du prophète nous fait monter haut par delà toute vigueur de muscles et toute largeur de geste ou d'attitude! Comment ne pas comprendre ensuite que, pour approcher de cette sublimité, le peintre a surtout besoin au contraire de s'immatérialiser en quelque sorte? Nous ne méconnaissons pas tous les autres moyens de s'élever, mais rien ne porte au recueillement comme la majesté suave d'une figure sereine, et c'est dans le recueillement que l'âme s'élève davantage.

II.

DIEU LE FILS.

Il n'y a qu'un seul Dieu ; il y a trois personnes en Dieu : cette double vérité, fondement de toute la doctrine chrétienne, est fondamentale aussi dans les conceptions de l'art qui en dérive. Tout se lie dans des vérités aussi essentielles, à tel point que, voulant parler de Dieu et de la manière de le représenter en tant qu'il est un, nous n'avons pu le faire sans toucher aussi à la distinction des personnes. Mais nous n'avions directement en vue que Dieu le Père, le considérant tout à la fois comme le Père de toutes choses, dans le sens indiqué par la révélation mosaïque, et comme le principe dont procèdent éternellement le Fils et le Saint-Esprit.

Abordant maintenant plus directement le dogme des distinctions personnelles, nous n'aurons à revenir sur la personne du Père que pour mieux mettre sur la voie, en parlant du Fils, de résoudre toutes les ques-

1. Voir exemples et éclaircissements à la fin du volume.

tions relatives aux représentations qui leur sont communes et à celles où ils peuvent être substitués l'un à l'autre.

Nous n'avons encore à parler ici que des figures où l'on se propose de représenter la seconde personne divine en dehors de son Incarnation, à moins que, par son association aux deux autres personnes, on veuille exprimer leur Trinité. Le fait de l'Incarnation domine cependant toute la matière, et ce sont les traits qu'il a daigné prendre en se faisant homme qui doivent toujours constituer le type visible le mieux approprié au Fils de Dieu. Mais nous ne pensons pas qu'en tant que Dieu, on puisse convenablement lui appliquer les figures des différents âges par lesquels, en tant qu'homme, il est effectivement passé ; et il nous paraît très-préférable, tout au moins, de le représenter à l'état d'homme parfait, soit selon le type plus historique de l'homme de trente ans avec tous les signes de la virilité, soit selon le type symbolique de l'immortel jeune homme.

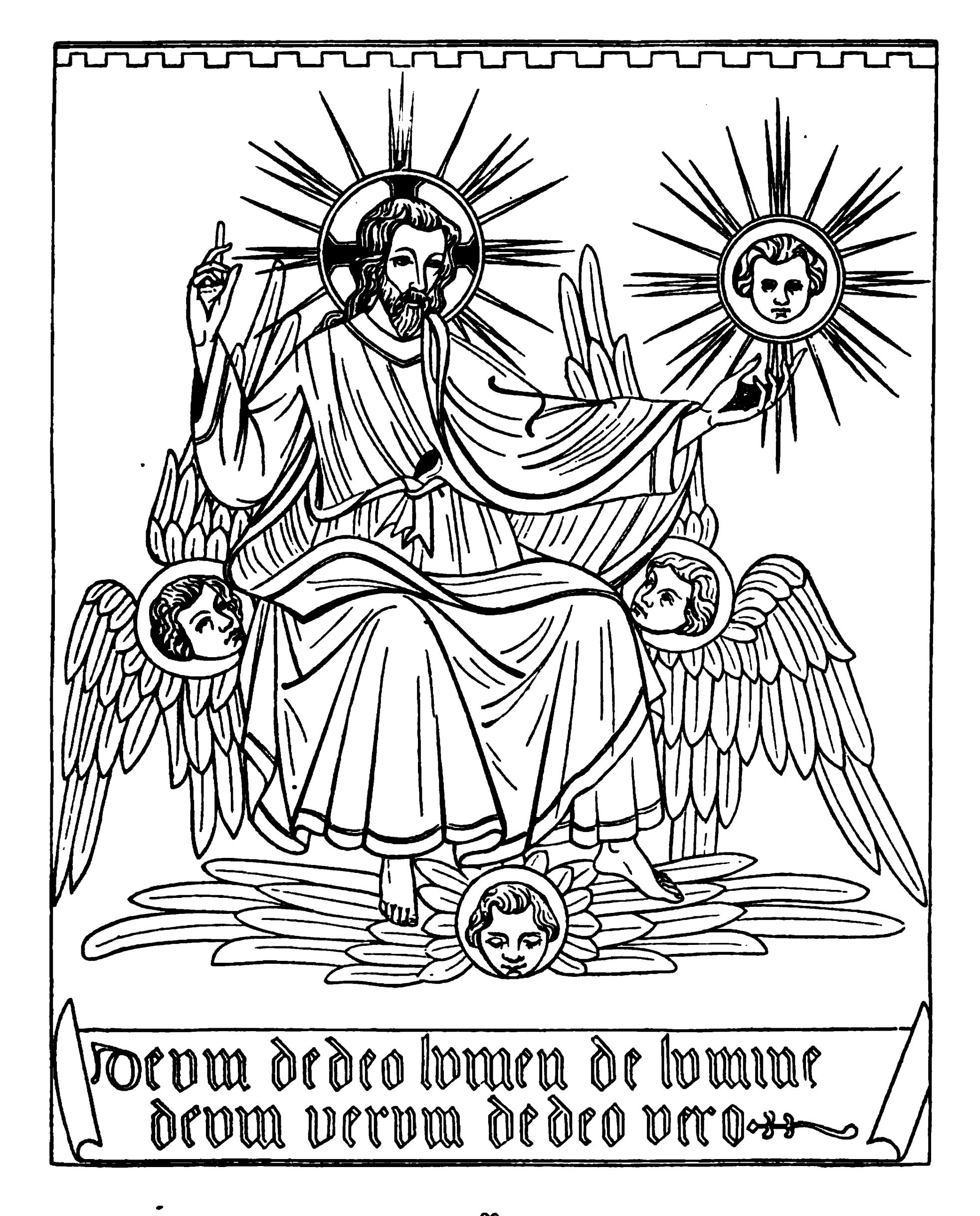
Les compositions où le Fils de Dieu, au moment de s'incarner dans le sein de Marie, descend du ciel sous la figure d'un enfant, ordinairement chargé des instruments de la Passion, ont été blâmées par l'autorité ecclésiastique. Nous serions porté à plus d'indulgence pour la composition que nous empruntons aux marqueteries représentant tous les articles du *Credo*, dont les stalles de la chapelle municipale à Sienne ont été ornées à la fin du XVe siècle ou au commencement du XVIe.

Le Fils n'y est pas représenté par un enfant, mais par une tête d'enfant ceinte d'un nimbe rayonnant. On a voulu rendre ainsi ces paroles : *Deum de Deo, lumen de lumine :* « Lumière de lumière ». Le procédé est naïf et ingénieux, et il a d'autant moins d'inconvénient que, par rapport à la représentation du Fils, il est plus sommaire.

Nous ne croyons pas d'ailleurs qu'on puisse blâmer les représentations où le Verbe divin, sous figure d'adulte, descend du ciel pour s'incarner, pourvu que ce ne soit pas comme un accessoire de la scène de l'Annonciation, mais dans un sens plus général.

Considéré dans sa divine essence, il est permis, sans aucun doute, de représenter le Fils dans toutes les opérations divines qui peuvent lui être attribuées personnellement, ou préférablement au Père et au Saint-Esprit, ou concurremment avec eux. Il est souvent difficile de reconnaître si on l'a voulu faire dans les anciens monuments où les traits du Verbe incarné sont attribués à toute manifestation de la Divinité sous figure humaine ; mais nous avons cité des circonstances où l'incertitude n'est pas possible.

Maintenant qu'on a rendu très-distincts les traits attribués au Père et au Fils, il est indispensable de se demander si, toutes les fois que les saintes Écritures parlent de Dieu en général, on peut indifféremment, ou



29

LUMEN DE LUMINE.

(*Marqueterie de Sienne.*)

si l'on doit préférablement représenter l'une ou l'autre de ces personnes divines, par ce motif que Dieu fait tout par son Verbe.

Il faut distinguer : se propose-t-on de rendre le caractère littéraire des récits bibliques, il n'est pas douteux qu'on fera bien mieux de s'en tenir à la figure du Père dans tous les cas où l'on ne découvre aucune allusion à la distinction des personnes ; et lorsque cette allusion se présente précisément pour rendre la distinction sensible, il paraîtra à propos, si l'on représente le Fils, de représenter simultanément le Père.

Il en sera autrement si, revenant au mode de représentation usité dans l'antiquité chrétienne, l'on ne prend des faits que ce qu'il en faut pour exprimer des idées d'un ordre plus général. Alors rien ne s'oppose à ce que le souverain réparateur, considéré comme promis quand il fait, par exemple, à Adam et Ève les dons de l'épi et de la brebis (*voir* pl. v), considéré comme accomplissant la promesse quand, par exemple aussi, il ressuscite Lazare, soit, dans ces différents cas, identiquement représenté de la même manière, sans que le besoin de voir intervenir le Père céleste se fasse aucunement sentir.

Lorsque, dans l'ordre des faits de l'Ancien Testament, on passe au Nouveau, la distinction des personnes divines est mise dans un jour éclatant ; le Verbe incarné devient l'objet principal de toutes les représentations, et c'est toujours par rapport à lui qu'il y a lieu de mettre en scène le Père dans des conditions dont le type est déterminé, ou à peu près, pour tous les cas, par les termes de l'Évangile relativement à son intervention lors du baptême de Notre-Seigneur et lors de la Transfiguration.

Les représentations divines faites conformément aux termes des saintes Écritures, et pour les traduire, on peut le dire, dans un autre langage, donnent le ton et la mesure pour toutes celles que l'on peut appliquer à des circonstances analogues de l'histoire ecclésiastique, ou que l'on peut imaginer pour rendre des idées générales.

III.

LE SAINT-ESPRIT.

DANS la plupart des compositions dont il a été précédemment parlé, où l'on rencontre le Saint-Esprit, il est représenté sous la figure ordi-

naire de la colombe. Ce mode de représentation ne peut souffrir l'ombre de difficulté, la troisième personne de la sainte Trinité s'étant véritablement manifestée sous cette forme. C'est une question susceptible d'être controversée, au contraire, que de savoir jusqu'à quel point le Saint-Esprit peut légitimement être représenté sous une figure humaine. Poser la question en ces termes, c'est annoncer que la solution doit se trouver entre les extrêmes, et que les figures humaines du Saint-Esprit ne doivent être ni interdites d'une manière absolue, ni autorisées sans restriction. On se fonde, en effet, sur l'apparition à Abraham des trois Anges représentant les trois personnes divines, pour croire qu'elles peuvent être représentées par trois figures humaines semblables; et après la décision de Benoît XIV, il ne serait plus permis, s'il l'a jamais été, d'imiter les exemples, — que l'on peut, il est vrai, citer en assez grand nombre, — où le Saint-Esprit a été isolément représenté en homme.

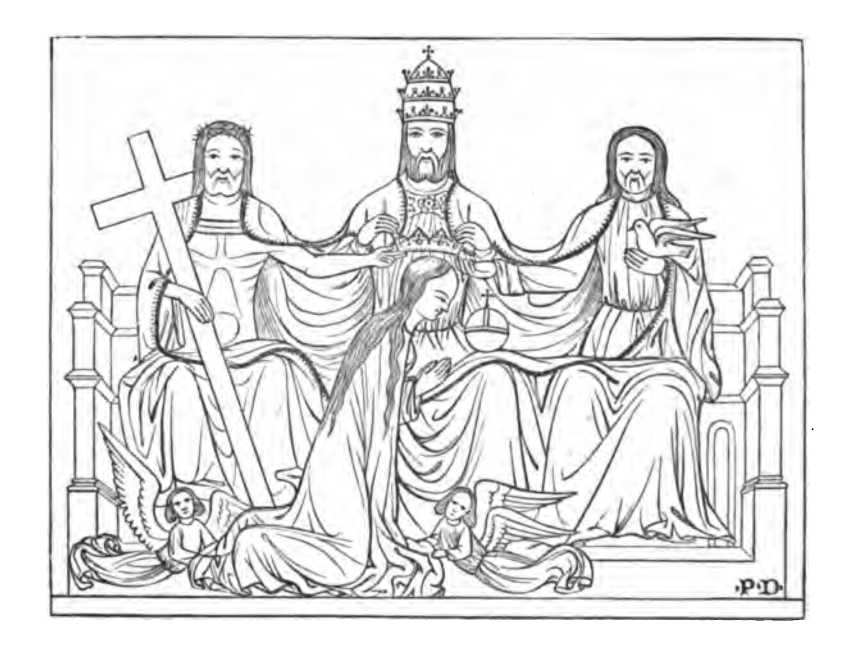


30

Trinité à figures humaines, dissemblable. (Miniature du xve siècle.)

Que dire des compositions où le Saint-Esprit est représenté en homme, conjointement avec les deux autres personnes divines, mais non pas avec une figure semblable? Ceci devait arriver lorsque le type de l'Ancien des jours a prévalu pour le Père, ce type ne convenant qu'à lui seul. Après avoir admis qu'accompagné du Père et du Fils, le Saint-Eprit peut légitimement être représenté sous figure humaine, on ne doit pas, sans doute,

être strict jusqu'à disputer sur les nuances que l'on peut établir entre eux quant aux modifications de l'âge ; mais il ne faut pas oublier que les trois personnes divines sont aussi anciennes l'une que l'autre ; et dès que les prétentions à marquer leur distinction par de semblables moyens deviennent trop accusées, elles doivent avertir de ne pas aller trop loin en des mystères où tout ce qui peut être mis sous les yeux est d'une impuissance radicale pour rendre la vérité. A la rigueur, la distinction des traits, telle qu'elle est accusée dans la miniature du XVe siècle, reproduite à la page précédente, peut passer ; mais ces sortes de monuments n'ont aucune autorité, et celui-ci en a d'autant moins qu'il est tout à fait in-



31

Trinité couronnant la sainte Vierge. (XVe siècle.)
Sculpture de Verrières.

justifiable sur un autre point. On ne saurait admettre, en effet, que la colombe plane, comme dans cette miniature, au-dessus de la figure humaine du Saint-Esprit, car, étant accoutumé à voir la colombe le représenter pleinement, il semblerait qu'on a voulu mettre en scène quatre personnes au lieu de trois. Placée plus secondairement sur la main de la figure humaine, comme dans une sculpture de l'église de Verrières (dépar-

tement de l'Aube), que nous reproduisons également, elle ne peut plus, au contraire, induire en erreur ; et cette composition est d'autant plus admissible que les trois personnes, semblables de traits, ne diffèrent que par leurs attributs.

En résumé, c'est le mot de tolérance qu'il faut appliquer aux figures humaines du Saint-Esprit, dans les conditions même les plus acceptables, dès lors que le Père prend celle de l'Ancien des jours. Nous pensons, au contraire, qu'en toutes circonstances, la figure de la colombe peut suffire à tous les besoins de l'art pour représenter l'Esprit divin.



32

Le Saint-Esprit sous figure de colombe dilatée. (XIV[e] siècle.)

La colombe céleste doit être, dans ses formes, immatérialisée, autant que possible. Sa couleur propre est le blanc; mais son plumage peut s'iriser de toutes les douces nuances susceptibles de se réfléchir dans les vaporeuses régions de l'air ; il est essentiel de ne le représenter jamais sans l'accompagner d'un rayonnement lumineux, d'une auréole, d'un nimbe ou de quelque autre signe d'égale valeur. Souvent on l'a plongé au milieu d'un puissant jet de lumière, qui vient de Dieu le Père, apparaissant en personne ou rappelé par ce signe même ; ou bien c'est du bec de la divine colombe que jaillissent la lumière et les flammes.

L'Esprit de Dieu est un esprit qui se dilate, qui se répand ; il em-

brasse tout, il contient tout ; il semble que l'on ait voulu exprimer cette pensée dans un diptyque du Vatican, auquel nous avons emprunté la *Descente du Saint-Esprit* de la page précédente.

Le Saint-Esprit, planant sur les Apôtres sous figure de colombe, y apparaît comme une large forme éthérée et d'une dimension bien supérieure à celle de l'innocent animal dont il emprunte la figure plutôt qu'il n'en prend le corps. Nous connaissons d'autres exemples plus ou moins analogues.

Dans la *Descente du Saint-Esprit* du Bénédictionnaire de Saint-Œthelwold, dont nous reproduisons la partie supérieure, la colombe a été de



33

Saint-Esprit en colombe répandant des flammes. (xe siècle.)

même agrandie proportionnellement bien au delà de ses proportions naturelles ; mais ce qui la rend surtout remarquable, ce sont les puissants jets de flammes qu'elle répand sur les Apôtres.

La troisième personne de la sainte Trinité est plus particulièrement Esprit, *Spiritus*, c'est-à-dire souffle. Lorsque le Saint-Esprit descendit sur les Apôtres, son action se fit d'abord sentir au moyen d'un vent, c'est-à-dire encore d'un souffle impétueux, et des langues de flammes se reposèrent sur la tête de chacun des assistants.

Le baptême de Notre-Seigneur est la seule des circonstances où, d'après

la sainte Ecriture, l'Esprit divin s'est servi de la figure visible d'une colombe pour se manifester. Par une extension légitime, on applique cette image à la représentation de tous les mystères qui se rattachent principalement aux opérations de l'Esprit sanctificateur. Elle est la seule qui puisse, en effet, rendre convenablement l'idée du Saint-Esprit par une figure visible, vivante et animée, par une figure qui réponde aux caractères de sa personne sacrée, autant que nous pouvons les concevoir et les exprimer. On ne le représente plus en personne; mais on exprime son action et sa présence par les effets de ce vent impétueux qui se fit d'abord sentir au moment où il descendit sur les Apôtres. Le vent peut se rendre en peinture, au moyen de l'agitation qu'il produit : ce moyen, le seul qui soit conforme aux procédés de l'imitation naturelle, a été inusité jusqu'à Raphaël, qui l'a employé; mais il en existait un autre très-usuel de tout temps dans les représentations profanes, quand on a voulu figurer les vents allégoriquement: on s'est servi de ces lignes divergentes qui partent de la bouche des vents personnifiés. Supprimez la personnification mythologique, vous n'en avez pas moins un moyen d'exprimer le souffle, et par conséquent au moral, l'inspiration. Ces rayons, dans beaucoup d'anciens monuments, se changent en bandes plus ou moins ornées, et cette transformation pourrait encore être admissible dans des compositions d'un caractère très-ornemental, comme des tapisseries, des broderies de vêtements sacerdotaux, des vitraux même. Hors de là on se contentera de rayons lumineux ou enflammés : ils nous ramènent aux langues de flammes, dont l'usage se justifie de lui-même. Toutes ces combinaisons peuvent s'associer avec la figure de la colombe; elles peuvent aussi s'en passer, quand l'intention d'exprimer l'action du Saint-Esprit est d'ailleurs rendue suffisamment claire.

Après l'Annonciation, le baptême de Notre-Seigneur et la fête de la Pentecôte, on ne voit pas d'autres faits où il y ait des motifs aussi directs de faire intervenir le Saint-Esprit; mais à ces mystères se rattachent toutes les compositions où l'on exprime la pensée plus générale des rapports du Saint-Esprit avec les autres personnes divines, avec la sainte Vierge et avec l'Église, et cette pensée peut s'étendre et s'appliquer à tous les autres mystères où se rencontrent les mêmes rapports. Le Saint-Esprit suspendu au-dessus de l'Enfant Jésus ou de la sainte Vierge rappellera l'Annonciation; suspendu au-dessus de l'Église ou de ses ministres, il rappellera que l'effusion de grâces, accomplie le jour de la Pentecôte, se continue jusqu'à la consommation des siècles.

Le passage de la Genèse où l'Esprit-Saint, au commencement de la création, est représenté comme ayant exercé sur les eaux une sorte d'incubation, *et Spiritus Dei ferebatur super aquas*, a donné lieu lui-même à de fréquentes représentations du Saint-Esprit. Les plus convenables sont celles où la céleste colombe plane au-dessus des eaux.

On distingue le Saint-Esprit lui-même des dons qu'il répand dans les âmes. Les sept dons du Saint-Esprit sont susceptibles, comme l'Esprit-Saint en personne, d'être représentés par autant de colombes; leur nombre seul suffit pour établir la distinction entre la personne divine et les effets surnatu-



34

Les sept Dons du Saint-Esprit.

rels qu'il lui appartient de répandre. Nous avons vu (n° 24) les sept colombes accompagnant la Vierge-Mère ; voici une miniature du psautier de saint Louis où elles viennent reposer sur le Christ représenté dans le sentiment de sa gloire et de sa puissance.

Tous les chrétiens reçoivent en principe les sept dons du Saint-Esprit par le sacrement de Confirmation ; mais on ne se sert des représentations dont nous parlons que pour exprimer la plénitude avec laquelle ils sont répandus

en Jésus, ou en Marie à cause de Jésus; une grande réserve, en effet, doit être de règle dans toute représentation qui a la divinité pour objet, car alors tous les termes sont impropres et insuffisants en eux-mêmes, et l'usage seul en détermine la signification.

IV.

LA SAINTE TRINITÉ.

L'IMAGINATION n'a point à se mettre en quête pour trouver des figures capables de représenter le premier et le plus profond des mystères de notre foi : la Trinité des personnes dans l'unité divine. La mission de l'artiste, en cette matière, est plus simple : il laissera à l'esprit le soin de préciser tout ce qui peut humainement se concevoir de ce mystère ineffable, et se contentera de lui mettre sous les yeux les personnes diversement représentées, selon la diversité de leurs attributions et selon qu'elles se sont diversement manifestées.

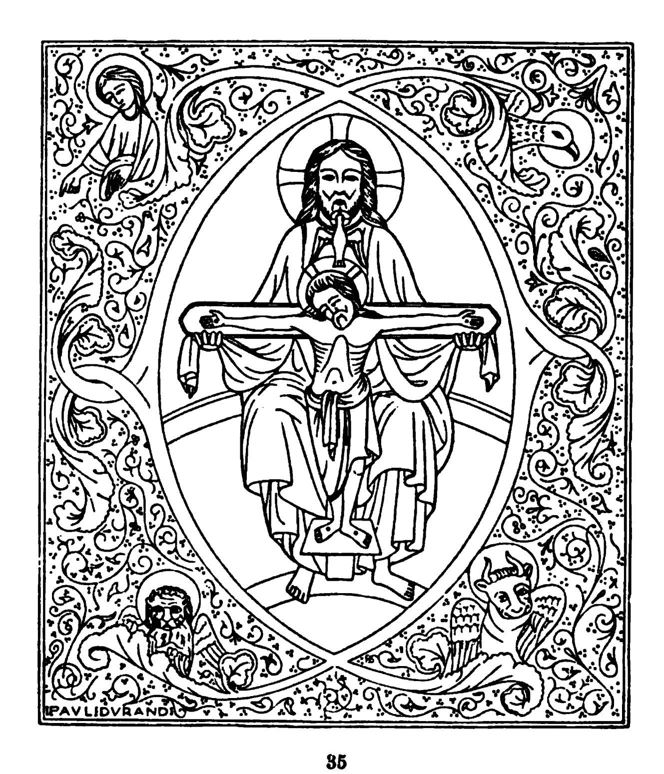
Les plus anciennes représentations de la sainte Trinité dont nous ayons connaissance étaient conçues d'après ces données : les trois Personnes divines étant figurées chacune par les symboles de la main, de l'agneau et de la colombe, dans les églises de Saint-Félix, à Nole et à Fondi, décorées par saint Paulin et décrites dans les vers qu'il y avait fait inscrire : *Pleno coruscat Trinitas mysterio*, etc.

Les circonstances où il y a un sérieux besoin de représenter la sainte Trinité pour elle-même sont toujours demeurées exceptionnelles, et rien n'est plus commun, au contraire, que l'occasion de représenter les trois personnes divines sous les traits consacrés pour les figurer spécialement. Cette occasion se rencontre toutes les fois que, dans la vie du Dieu fait homme, on veut faire intervenir le Père et le Saint-Esprit pour attester sa mission, affirmer sa divinité, agir de concert avec lui ou le glorifier.

Veut-on cependant, en réunissant les trois personnes divines, se proposer comme but cette réunion même : que l'on fasse comme le saint évêque de Nole, qu'on ne sépare pas du mystère de la Trinité celui de la Rédemption; la pensée du mystère de l'Incarnation y sera comprise, et

tous les mystères fondamentaux de notre foi seront ainsi exprimés dans un seul groupe.

Ce genre de représentation, qui remonte au XIIe siècle, a été fort usité aux XIVe, XVe et XVIe siècles. En dernier lieu, on avait fini par en perdre le sens. Aujourd'hui, il est réhabilité ; mais pour que la réhabilitation soit complète, il importe de rentrer dans le caractère solennel qu'on donnait à



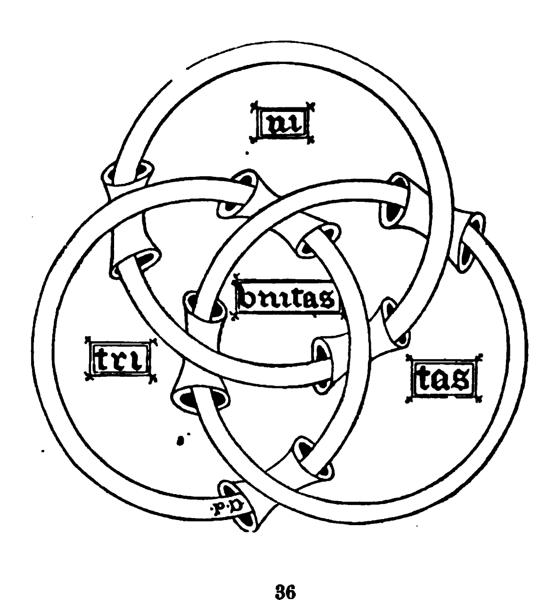
35

Trinité et Rédemption. (Miniature du XIIe siècle.)

ces sortes de représentations, à l'époque où celle-ci se fit jour dans l'art. La Rédemption de l'homme et la manifestation de la Trinité sont un sujet de gloire et de joie. Ce n'est pas le cas de s'apitoyer sur les souffrances de l'Homme-Dieu; il vaut bien mieux revenir à l'expression des plus anciens crucifix, où le Christ, étendant les bras, se montre prêt à embrasser le monde : vivant et rayonnant, vainqueur de la mort et de la souffrance. Alors le Père, au lieu de s'attendrir, se montrera lui-même heureux et glorieux, doublement satisfait dans sa justice et dans son amour, avec la participation du Saint-Esprit.

Étant admis que le mieux en iconographie chrétienne n'est pas d'aborder de plus près le mystère de la Trinité dans l'Unité, il faut reconnaître aussi qu'il y a des images dont on peut licitement se servir pour mettre sous les yeux, par voie d'analogie, ce qui peut nous donner une idée d'un pareil mystère.

En se servant de figures inanimées, on renonce à représenter Dieu, et l'on ne cherche plus qu'à le rappeler et à exprimer quelque chose de lui par des signes. Le triangle est le plus heureux et le plus accrédité de ces signes : trois angles sont compris dans un seul triangle. On a aussi imaginé une figure formée de trois cercles enlacés les uns dans les autres, de sorte



36

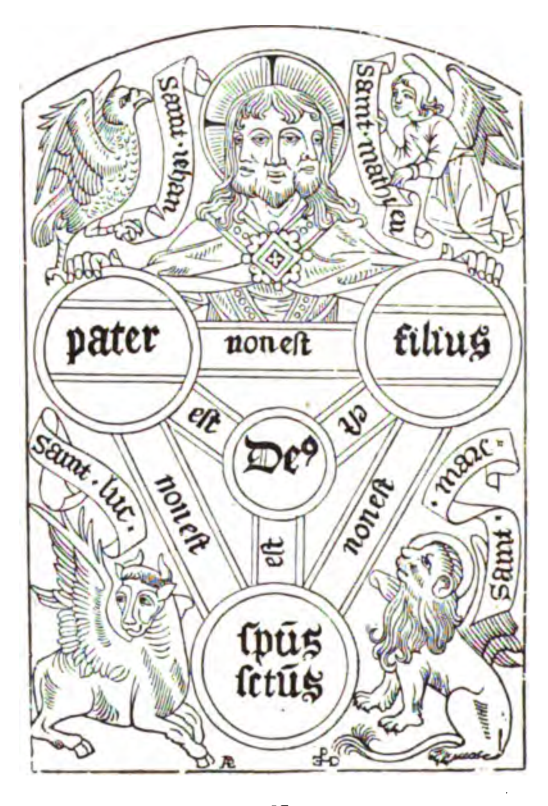
La Trinité représentée par trois cercles.

que, ne pouvant être séparés, ils soient considérés comme ne faisant qu'un tout. En voici un exemple, où la figure graphique signifiant la Trinité est complétée par l'inscription qui l'accompagne : *Unitas*, *Trinitas*.

Les cercles et le triangle sont combinés dans cette autre figure, fort usitée au XVI[e] siècle, où l'inscription est encore plus essentielle ; en elle-même, elle est irréprochable ; mais il n'en est pas ainsi de la tête à trois visages qui la surmonte, tout aussi bien que des corps à trois têtes que l'on rencontre ailleurs. Ces figures monstrueuses ont été sévèrement et

définitivement réprouvées par l'autorité ecclésiastique pour toute représentation divine.

Nous avons eu, au contraire, déjà l'occasion de justifier les représentations de la sainte Trinité par trois figures humaines semblables. Nous avons vu que l'antiquité ne leur manque pas : le sarcophage du musée de Latran



37

Trinité représentée par une tête à trois figures, et une combinaison du triangle et de trois cercles.

(*voir* pl. v), où on les observe, doit être à peu près de l'époque où saint Paulin décorait les églises de Nole et de Fondi. Au moyen de ces trois figures, on dit, autant que possible, la similitude des trois personnes divines, leur égalité en ancienneté, en puissance, en sainteté, en perfection de toutes sortes. Dans l'exemple que nous en avons donné (ci-dessus, n° 6), il y a aussi unité d'un même conseil, dans une même pensée, une même décision. Une semblable unité des âmes est bien une des moins impar-

faites images de l'unité divine ; et, pour insister encore plus sur cette vérité, les trois personnes sont enveloppées dans un unique manteau. Dans cette miniature, la distinction personnelle et l'ordre de préséance sont aussi bien marqués que le comporte la nature de la composition.

En pareil cas, en effet, le milieu appartient au Père : c'est lui qui préside, et le Fils étant placé à la droite, la gauche revient au Saint-Esprit. Le Père est bien caractérisé par le globe, la croix est justement l'attribut du Fils, et les Tables de la Loi sont très-bien appropriées au Saint-Esprit, eu égard à l'inspiration, qui est plus particulièrement dans ses attributions. Le livre eût rendu la même idée, mais on se serait trop souvenu qu'il appartient plus spécialement au Fils. On ne pouvait pas plus approximativement qu'on l'a fait dans cette composition exprimer avec trois figures humaines l'unité, la similitude et la distinction entre les personnes divines.

L'apparition des trois Anges à Abraham, motif principal pour autoriser la représentation de la sainte Trinité par trois figures humaines semblables, paraît devoir justifier également celles où les trois Anges tiennent, sous les figures qui leur sont propres, la place des trois personnes divines.

Ce mode de composition est usité chez les Grecs modernes ; mais ces Anges étant en tout semblables et ne portant aucun attribut, ce n'est là qu'un moyen d'exprimer en général les desseins divins, par rapport aux mystères qu'on a pris à tâche de représenter, et de rappeler le mystère fondamental, sans insister sur la distinction des personnes. Nous venons de voir comment on le pouvait faire, au contraire, tout en exprimant leur similitude, et en les distinguant au moyen de leurs positions, de leurs opérations, de leurs attributs.

CHAPITRE III

DU CHRIST.

I.

TYPES DU CHRIST D'APRÈS LA TRADITION.

La valeur de l'image comme *représentant* l'original, si on l'entend plutôt dans le sens d'une idée morale, que dans celui d'une œuvre artistique, n'est pas essentiellement liée à la perfection du travail, à l'exactitude avec laquelle l'artiste a su reproduire les traits du modèle; elle dépend principalement de l'intention manifestée par des efforts d'imitation sans doute, mais aussi par la situation donnée à l'image, par les attributs destinés à la caractériser. Mais si l'on considère la chose sous le rapport de l'art, l'affaire propre du peintre lui-même est essentiellement de *faire ressemblant* avec toute la perfection dont l'œuvre est susceptible. Relativement à l'humanité du Fils de Dieu en particulier, il doit tendre de tout son pouvoir à se conformer au modèle divin; mais où retrouver ce type de figure que le Verbe éternel s'est approprié en s'unissant à la nature humaine? Que nous en dit la tradition? quelle confiance sous ce rapport peuvent nous inspirer les monuments de l'art? Nous allons en dire notre pensée, mais préalablement nous n'hésitons pas à admettre en principe la beauté de ce type adorable.

Le Sauveur a certainement réuni en son corps tous les genres de perfections ; il était, comme le dit l'Ange de l'École, parfait en tous points, parfait par la proportion des lignes de ses traits et de tout son corps, persistantes au dehors, parfait par le jeu, l'élasticité, l'harmonie de toutes les fibres destinées à se mouvoir pour mettre l'extérieur en rapport avec le dedans. Et c'est pourquoi la physionomie même, qui a su se prêter mieux

qu'aucune autre aux dernières extrémités de l'abaissement, sera la plus capable d'exprimer la majesté des grandeurs suprêmes, sans que les lignes de ces traits destinés à nous ravir éternellement aient au fond jamais varié.

L'on a supposé trop légèrement que l'indécision de certaines controverses sur l'interprétation du texte d'Isaïe, relativement aux abaissements de l'Homme-Dieu, avait influencé l'art chrétien dans le sens de la dégénération des types du beau, mis en honneur par l'antiquité grecque : le beau est tellement de l'essence de l'art, quand il veut rendre le bien, que dans ce genre nous concevrions tout au plus des écarts individuels.

Ce que l'on a pris pour un système, fut tout simplement ou inhabileté d'exécution, ou mauvais goût, ou archaïsme.

A toutes les époques, les efforts de l'art ont tendu à réunir dans la figure du Christ les meilleures conditions de la beauté humaine; mais il est arrivé, selon la diversité des temps et des écoles, que ces conditions ont été comprises différemment.

Il y a lieu de croire aussi, malgré cette diversité, qu'à peu d'exceptions près, toutes ces images sont dérivées d'un type unique, qui n'est autre que celui-là même de Notre-Seigneur, dont on avait plus ou moins conservé le souvenir.

Si l'on compare et si l'on combine les différents documents qui nous sont parvenus à ce sujet, Jésus nous apparaît, dans sa vie mortelle, avec un aspect à la fois simple et vénérable, empreint de bienveillance, de gravité et de prudence. Sans s'élever au-dessus de la moyenne, sa taille est avantageuse, son port noble et assuré ; la coupe de son visage est d'un bel ovale ; son teint clair, coloré d'une douce et modeste rougeur sur un fond comparable à la couleur du froment nouvellement mûr, sans aucune tache, aucune inégalité; son front, sans être trop proéminent, s'élève calme, uni et serein; ses sourcils sont bruns ou un peu noirs, ses yeux clairs, vifs et pénétrants, d'une grâce sans égale, d'une pureté telle qu'elle exerçait des charmes jusque sur ses ennemis, et d'une de ces nuances insaisissables que l'on a pu comparer au vert azuré des eaux (*glauci*), décrite comme tirant sur le blond (*subflavescentes*), ou ayant quelque chose de plus brun, selon que la lumière vient diversement s'y réfléchir.

Son nez d'une grande pureté de lignes, un peu long, suivant les uns, d'une grandeur moyenne, suivant les autres, est, de l'avis de tous, proportionné d'une manière irréprochable ; il en est de même de sa bouche, et

ses lèvres fraîches et rosées s'épanouissent sans se serrer ni se contracter jamais.

Ses cheveux médiocrement fournis, d'un blond tirant sur le brun, qui rappelle celui de la noisette dans sa maturité, n'ont jamais été atteints par les ciseaux; ils se partagent sur le front, et, retombant de toute leur longueur, *ils se* bouclent sur le cou. Sa barbe en diffère peu par la nuance; elle est un peu plus blonde peut-être; dans sa longueur, elle ne va pas au delà d'un travers de main, puis elle se partage habituellement par le milieu.

Vers ces données de la tradition écrite vient converger tout ce que nous avons pu recueillir relativement aux saintes Faces honorées de temps immémorial, comme imprimées sur des tissus, au contact direct du visage de Notre-Seigneur, tout ce que nous savons de ses plus ancien nesimages (v. pl. XXIX). Nous avons cru qu'il ne fallait pas négliger ces diverses sources de renseignements, il ne faut pourtant pas leur accorder plus de portée qu'elles ne peuvent en avoir.

Que des images du Sauveur aient été peintes de son vivant, qu'elles l'aient été par des Saints, qu'elles l'aient été même par des Anges appelés à seconder des désirs humains, il en résultera pour ces images des droits extraordinaires à la vénération, mais non pas la certitude qu'elles doivent nous transmettre les traits de leur divin modèle dans leur exacte vérité. Pour atteindre cet autre résultat, il eût fallu, dans le premier cas, de la part de l'artiste, un talent proportionné à sa bonne volonté; dans le second cas, il faudrait encore que la faveur accordée par l'entremise des Esprits célestes eût expressément en vue le but que nous nous proposons, tant de siècles après, en des circonstances complétement étrangères à ceux qui en étaient l'objet. D'un autre côté, que, au contact du visage de Notre-Seigneur, un tissu ait pris l'empreinte de ses traits, il est de l'essence du fait qu'une telle image les reproduise avec une certaine exactitude, mais d'une manière toutefois qui peut demeurer très-imparfaite. Une ombre est une image produite directement par le modèle, et cependant elle n'est qu'une ombre ; joignez à cela que les vénérables images dont nous parlons n'ont pas été mises à l'abri de l'action du temps par une succession de miracles très-différents de celui auquel elles auraient dû leur origine.

En résumé, à nous en tenir aux plus célèbres de ces images, qui sont celles dont nous pouvons aussi parler avec plus de connaissance de cause, la sainte Face dite de sainte Véronique ou la *Véronique*, conservée dans la basilique du Vatican, est tellement obscurcie, qu'en son état ordinaire on

ne peut distinguer aucun de ses traits ; mais elle s'est illuminée miraculeusement le jour de l'Epiphanie 1849 ; et nous tenons de la bouche de Mgr Fantaguzzi, alors doyen du Chapitre de Saint-Pierre, l'un des témoins oculaires, qu'en somme elle lui a paru conforme aux copies qui en sont les plus répandues, à l'exception des yeux, à la place desquels on ne voyait que deux cavités. Le saint suaire de Turin, avec lequel celui de Besançon, maintenant détruit, avait la plus grande ressemblance, offre l'empreinte d'un corps entier, qui est très-probablement celui-là même de Notre-Seigneur ; mais ce divin Sauveur, en laissant à ses fidèles pour leur consolation ce gage de sa passion, ne paraît point avoir voulu leur donner par là aucune connaissance de ses traits, car ils sont dessinés sur ce tissu d'une manière si indécise, que, d'après les meilleures informations, tout ce qu'on peut en conclure, c'est que, pour la coupe générale du visage, on n'y voit rien qui ne puisse cadrer avec les données traditionnelles qui nous sont venues de différents autres côtés.

Restent les saintes images de l'église de Saint-Sylvestre-*in-capite*, à Rome, et de celle de Saint-Barthélemy, à Gênes, qui, l'une et l'autre, prétendent être l'image primitive qui, originairement vénérée à Edesse, fut transférée à Constantinople au x[e] siècle par l'empereur Constantin Porphyrogénète. Il ne paraît point que cette image ait été formée, comme les précédentes, par voie d'empreinte miraculeuse ; elle l'aurait été selon les procédés ordinaires de l'art, par un peintre du roi d'Arménie, Abgare, soit que l'artiste, en présence du divin modèle, ait seulement usé des ressources de son propre talent, ou qu'il ait été de plus divinement assisté ; mais il y a lieu de croire, dans tous les cas, que des reproductions en ont été obtenues miraculeusement au moyen de voiles appliqués sur l'original, et comme, d'un autre côté, des copies plus ou moins exactes faites tout naturellement, et très-anciennement vénérées, ont pu être prises pour cet original lui-même, on explique sans difficulté et la multiplicité des prétentions, et les différences des images qui en sont l'objet, et leurs similitudes. Pour nous, nous ne pouvons juger soit de l'image de Saint-Sylvestre, soit de celle de Saint-Barthélemy, que par des copies récentes ou des descriptions de l'une et de l'autre : or, les descriptions les disent semblables, et les copies leur attribuent d'assez notables différences. Notons toutefois que, nonobstant ces différences qui attestent un défaut de savoir faire, toutes ces copies, peintures, estampes, etc., restent d'accord sur la coupe et les linéaments principaux du visage ; qu'elles s'accordent aussi, sous ce rap-

port, avec les copies de la sainte Face du Vatican, des saints suaires de Turin et de Besançon, et que, toutes ensembles surtout, elles reviennent, dans ce qu'elles ont de commun, à la description que nous avons donnée des traits de Notre-Seigneur d'après la tradition. Tout bien considéré, il demeure constant que les vénérables images sur lesquelles nous invitons les artistes à fixer leur attention sont la meilleure source d'inspiration, pour faire concevoir le type le mieux approprié au divin Sauveur, dans son caractère de plus grande pureté et de plus parfaite élévation. Que ce soit parce que ces images portent au recueillement, au respect, parce qu'elles fixent l'imagination dans des régions plus sérieuses, c'est possible : ce que nous allons dire des autres images de Notre-Seigneur incontestablement formées par les procédés de l'art, à partir des plus anciennes jusqu'aux plus modernes, ne viendra pas contredire cette interprétation; mais ceci n'infirme en rien la valeur propre des traditions, et en tout état de cause on arrive à cette conclusion : avec des contours fermes sans rudesse, assouplis sans mollesse, dessinez dans le plus parfait ovale les traits les plus réguliers, les mieux proportionnés que vous puissiez concevoir, larges sans nulle exagération, plus majestueux que délicats, prenant cependant de la délicatesse tout ce qui est compatible avec la largeur et la majesté, encadrez-les d'une chevelure modérément ondoyante, d'une barbe doucement partagée, vous obtenez une tête de Christ très-satisfaisante, par cela seul que vous poursuivez un idéal de bien, et cet idéal est conforme à tout ce qu'on peut savoir, à tout ce qu'on peut conjecturer, relativement aux traits sous lesquels Notre-Seigneur a paru sur la terre et à tout ce qu'il lui a plu de nous en laisser de souvenirs.

II.

TYPES DU CHRIST SELON LES DONNÉES DE L'ART.

Sans nous attacher, pour le moment (v. pl. VI, XXIX, XXX), au *Santo Volto* de Lucques, et aux traditions qui l'attribuent à Nicodème, ni aux images attribuées à saint Luc, ni au groupe de Panéas, pas plus que nous l'avons fait à l'image d'Edesse, bien que les traditions relatives à ces images nous paraissent devoir être traitées sérieusement, nous croyons pouvoir affirmer qu'aux IIe et IIIe siècles l'on avait à Rome des images du

Christ; les gnostiques, au témoignage de saint Irénée, avaient la prétention d'en posséder qui auraient été, selon eux, de véritables portraits. L'on sait comment ils les associaient, et comment l'empereur Alexandre-Sévère le fit à leur exemple, aux images de divers grands hommes dans une sorte de culte humanitaire. Bottari en conclut que, à bien plus forte raison, cet usage de conserver avec vénération l'image de « Jésus-Christ était observé parmi les bons catholiques ».

Les premiers chrétiens avaient des images du Sauveur; mais toutes ces images ne prétendaient pas également à l'exacte reproduction de ses traits. Trois circonstances se présentent comme ayant dû influer particulièrement jusqu'au ve siècle sur la direction qui fut donnée à son type : la disposition à représenter les faits plutôt que les personnes, l'emploi symbolique des figures imberbes, les influences de l'art païen tendant à transporter à ce vrai Dieu fait homme les moyens d'exprimer la majesté, employés pour les fausses divinités. De là il résulte que le type historique de Notre-Seigneur, alors même que l'intention de le lui attribuer devient manifeste, ne conserve pas toute la pureté que l'on voudrait y rencontrer. Viennent ensuite les formes trop compassées du style byzantin, la dureté qui en résulte en des mains mal habiles. Les données historiques se réduisent alors à la forme des cheveux et de la barbe, cheveux longs et partagés, barbe elle-même partagée ; il est clair cependant que l'on a agi sous l'impression des données en question, dès lors que ces conditions sont observées. Il est arrivé même, avec le temps, que dans un très-grand nombre de cas, le plus grand nombre peut-être, ces conditions n'ont été observées qu'en partie, sans qu'on ait cessé d'obéir au mouvement traditionnel. Un simple trait indiquant le partage des cheveux, par exemple, en sera le seul débris et suffira pour en faire reconnaître les traces, bien moins sensibles qu'elles ne le sont dans la peinture grecque moderne que nous en donnons pour exemple à la page suivante. D'ailleurs les déviations se font graduellement, et l'on reconnaîtra que les plus éloignés de la souche peuvent y remonter par voie de filiation, si l'on observe toute la série des intermédiaires.

En regard de ces divergences, il est toujours quelques œuvres supérieures, où le type de Notre-Seigneur se maintient dans un plus grand état de pureté, jusqu'au moment où il se relève par le double effet du progrès de l'art, dans le sens de ses développements modernes, prélude de la renaissance et aussi du mysticisme, qui, par ses aspirations élevées, en

contrebalance les tendances, dès lors trop naturalistes. Ce résultat se fait apercevoir au XIVe siècle, il est complet au XVe. Alors, par l'assouplissement des lignes, par la régularité du dessin, par le sentiment de la beauté plastique joints à l'élévation de l'âme, on arrive aux meilleurs modèles de notre type sacré que nous puissions proposer à l'imitation. Tel



38

Fresque de Salamine.

est le buste en terre cuite donné par M. Perret comme provenant de l'antiquité chrétienne, telles certaines têtes de Fra Angelico, du Pérugin de Raphaël. (V. pl. XXX.)

Afin de mieux faire comprendre les moyens par lesquels, selon nous, on arrive à un pareil résultat, nous reproduisons les vignettes de trois monnaies des empereurs d'Orient, à l'effigie du Christ, et des IXe et Xe siècles. Nous n'avons pas vu les originaux ; mais, d'après ce que nous savons, en général, des œuvres de cette époque, nous nous croyons fondés à dire que le trait en est plus sec, que les chevelures surtout en sont moins ondoyantes. Ces figures ont trop de dureté ; dans les originaux, elles en ont probablement encore plus. Il y a peu de chose cependant à faire pour en tirer d'excellents modèles du type dont elles nous transmettent un

écho : prenez la meilleure, celle de Constantin Porphyrogénète, à laquelle les deux autres peuvent être facilement ramenées en régularisant et en arrondissant leurs contours ; adoucissez sur les joues les traits qui la vieillissent elle-même, arrondissez bien légèrement un peu plus encore les



39 — Monnaie de Basile Ier. (IXe siècle).

40 — Monnaie de Constantin VII. (Xe siècle).



41

Monnaie de Jean Zimiscès. (Xe siècle.)

contours, animez le regard, vous approchez du but désiré autant peut-être qu'il est possible de le faire ; et, comparativement aux têtes du XVe siècle dont nous venons de parler, on pourra dire que vous vous élèverez plus haut encore, car votre type aura plus d'ampleur.

Plus d'ampleur et de force, c'est bien à les obtenir qu'ont visé les grands artistes du XVIe siècle, Raphaël notamment, dans sa dernière manière. Avant eux, les artistes naturalistes du XVe avaient aussi fait en sorte d'obtenir, sinon plus d'ampleur, au moins plus de force dans leurs têtes

de Christ. Mais la matière est si délicate que, pour obtenir un mieux véritablement désirable dans un sens, on a de part et d'autre plus perdu dans un autre que gagné relativement au but que l'on poursuivait. Chez Raphaël lui-même, si l'on compare le Christ de la *Dispute du Saint-Sacrement* avec celui de la *Transfiguration* (*voir* pl. XXIV et XXX), ce qu'il y a de plus dans celui-ci en ampleur et en puissance ne compense pas entièrement ce qu'il y avait dans le premier de majesté suave et sereine.

III.

VÊTEMENTS, ATTRIBUTS ET EMBLÈMES DU CHRIST.

NOTRE-SEIGNEUR Jésus-Christ s'est toujours montré parfait en toutes choses, avec le mode de perfection le mieux approprié à chacune des situations où il lui a plu de se trouver. Il n'a pas eu alors la perfection seulement qui convient à un Dieu, mais plus spécialement la perfection qui convient à un homme, eu égard au milieu social où il se trouve et au rôle qu'il doit y remplir.

De race royale, mais pauvre, vivant obscurément jusqu'au jour où il se fit connaître par ses prédications et ses miracles, il devait avoir dans tout son extérieur autant de noblesse que de simplicité, et le peintre appelé à le représenter doit éviter la singularité autant que la recherche. Quant à la forme de ses vêtements, il suffit de lui appliquer la manière de se vêtir qui, dans sa simplicité primitive, réunit le mieux les conditions du goût et de la noblesse, par l'emploi de la tunique et du manteau.

Il y a des teintures si usuelles qu'il ne saurait s'y attacher aucune idée de luxe. Que le Sauveur cependant n'ait jamais porté que des tissus de laine laissés dans leur teinte naturelle: cette supposition sourit à la pensée chrétienne ; qu'il l'ait pu faire sans se singulariser : tout ce que l'on sait des usages juifs à cette époque autorise à le croire. Dans ces conditions, il aurait pu adopter le brun ; mais il y a de plus fortes raisons en faveur du blanc mat.

Quoi qu'il en soit, dans l'art chrétien l'usage s'est généralement répandu de colorer de diverses nuances les vêtements de Notre-Seigneur sans qu'on y voie d'autres motifs que le côté décoratif de la peinture. Ces

motifs, d'ailleurs, nous paraissent suffisants ; mais, pour éviter toute bigarure, on fera bien de s'en tenir à la tunique rouge et au manteau bleu, qui, en dernier lieu, ont plus habituellement prévalu. Cette pratique n'exclura pas les couleurs de circonstance : le blanc éclatant de la neige dans la Transfiguration, le manteau de pourpre dans la Passion. Après la Résurrection, le blanc broché d'or nous paraît le plus convenable. Alors souvent, au lieu de la tunique et du manteau, on a revêtu le Christ d'une ample pièce d'étoffe qui, laissant une partie du corps nue, semble être une réminiscence de son linceul, linceul orné et transformé en un vêtement de gloire. Quelquefois on lui a attribué alors un véritable manteau, agrafé sous forme de chlamyde, qui, plus directement encore, exprime l'idée d'un vêtement glorieux. Nous ne voyons pas de raison pour exclure ces différentes formes de vêtements, soit qu'on représente Notre-Seigneur dans les diverses manifestations qui suivirent sa résurrection, soit qu'on le fasse apparaître régnant dans les cieux, ou revenant vers la terre comme souverain juge.

A lui tout pouvoir, tout honneur ; toute créature doit fléchir le genou devant lui, au ciel, sur la terre et dans les enfers. En conséquence, les insignes de toutes les plus hautes dignités religieuses et sociales lui appartiennent en propre, et peuvent lui être données comme attributs. Les principaux et les types de tous ces insignes sont la couronne, le sceptre et le manteau royal. La couronne peut prendre sur sa tête la forme de tiare. Cet insigne, cependant, appartient plus particulièrement à Dieu le Père, quand on veut insister sur la distinction des personnes, par la raison qu'il s'applique à la plénitude de juridiction, et non à l'office de sacrificateur, qui est propre au Fils. L'application qu'on peut faire à Notre-Seigneur de tous les ornements sacerdotaux ne souffre, d'ailleurs, aucune restriction.

Au lieu du sceptre, on mettra très-convenablement entre ses mains le globe : telle est la pratique iconographique; cet attribut est cependant aussi de ceux qui sont préférablement réservés à Dieu le Père. La croix au contraire, portée en guise de sceptre, semble tellement propre au Fils, qu'on ne peut expliquer ou du moins justifier que par des circonstances exceptionnelles l'attribution qui a pu en être faite à la première personne de la très-sainte Trinité.

Le sceptre porté par le Christ dans un grand nombre de monuments primitifs n'est qu'un simple bâton, ou plutôt alors Notre-Seigneur a repris entre ses mains la verge, qui n'appartenait à Moïse qu'à titre de déléga-

tion. Par un effet contraire et correspondant, entre les mains de Moïse la verge, quelquefois, s'est transformée en croix, et nous en donnons un exemple d'après une miniature du Vatican. C'est aussi seulement à ce titre de délégation que le livre de l'Évangile est devenu l'attribut des Apôtres, et le livre en général, l'attribut de divers autres Saints, car en principe le divin Sauveur a seul un droit absolu à le porter.



42

Verge de Moïse en forme de Croix.

Après les insignes qui servent à caractériser l'Homme-Dieu, viennent, dans un ordre d'idées voisin, les emblèmes qui peuvent servir à le représenter. Le livre lui-même peut devenir jusqu'à un certain point un emblème de cette sorte. Mais il est juste d'attacher une bien plus grande importance aux emblèmes vivants.

L'emblème par excellence du Sauveur, c'est l'agneau. L'agneau a servi et il a droit de servir à le personnifier. L'agneau pascal était sa figure; Isaïe l'a comparé à un agneau, saint Jean-Baptiste l'a désigné sous ce nom; dans l'Apocalypse, il apparaît sous cette figure; l'Église l'invoque expressément sous le nom d'*Agneau de Dieu*. Ce mode de représentation était en pleine vigueur au IVe siècle; de nombreux sarcophages et le

témoignage de saint Paulin viennent l'attester; souvent alors l'Agneau divin s'élève sur la montagne d'où coulent les quatre fleuves, symboles des Évangélistes; sa tête est surmontée d'une croix ou du *Chrisme* ☧, ou très-promptement elle est nimbée; vers lui s'approchent des brebis portées au nombre de douze, quand l'espace le permet, association qui rappelle ces mots de la prose pascale : *Agnus redemit oves.*

C'est, en effet, toujours l'idée de victime qui domine dans la figure de l'Agneau; mais cette victime a triomphé par la vertu même de son sacrifice; elle a été immolée, mais c'est vivante qu'elle dispense les fruits de sa mort. Comme victime triomphante, l'Agneau est représenté debout, et



43

Agneau triomphant, Musée de Cluny. (XIIIe siècle.)

c'est avec cette pensée que plus tard on lui a donné à soutenir une croix pavoisée. L'exemple que nous en donnons est du XIIIe siècle et emprunté à une couverture d'évangéliaire en cuivre ciselé et découpé à jour, où le divin Agneau est entouré des quatre fleuves personnifiés. L'idée plus spéciale de l'efficacité de son caractère de victime et du prix de son sang se manifeste quand, ouvrant le côté de l'Agneau, on en fait jaillir dans un calice ce sang régénérateur.

L'emblème du poisson, pendant les trois ou quatre premiers siècles de l'Église, a été appliqué à Notre-Seigneur Jésus-Christ aussi généralement que celui de l'Agneau a pu l'être depuis : l'on sait que cet usage repose

principalement sur le célèbre acrostiche, au moyen duquel les premiers chrétiens avaient su trouver dans le mot grec ιχθυς, poisson, les premières lettres de ces mots : Ιησους Χριστος Θεοῦ Υἱὸς Σωτὴρ, « Jésus-Christ Fils de Dieu, Sauveur ». Le poisson devint ainsi un signe mystérieux, une tessère où les fidèles lisaient un abrégé de leurs croyances, un signe qui leur servait à se reconnaître, sans les exposer aux interprétations ridicules ou impies des païens, et qui par conséquent leur fut moins utile quand l'Église eut conquis sa liberté sous Constantin, si bien qu'il cessa en effet graduellement d'être usité bientôt après.

Juda est comparé à un lion dans la prophétie de Jacob, et le Christ dans l'Apocalypse est appelé le lion de la tribu de Juda : il est lion en effet, par sa royauté, par son indomptable courage, par sa résurrection victorieuse. Au moyen âge, on avait trouvé dans l'histoire fabuleuse du lion ressuscitant de son souffle, selon les *Bestiaires*, ses propres lionceaux, après les avoir mis à mort, un motif de plus pour représenter Notre-Seigneur sous figure de lion ; mais ces représentations ne seraient plus guère comprises aujourd'hui, et nous ne voyons pas de motifs suffisants pour les faire revivre.

Le pélican, plus encore que le lion, doit à son histoire fabuleuse le rôle qu'il joue dans l'iconographie chrétienne; néanmoins, comme son usage n'a pas cessé, qu'il est consacré par une hymne de l'Église, et toujours compris, sinon selon sa signification primitive, du moins dans un sens très-acceptable, il nous paraît convenable de le maintenir et de l'encourager.

Plus anciennement, le phénix avait pu, en certains cas, être considéré comme représentant le Sauveur ressuscité; il avait cessé d'être usité dans ce sens quand l'emblème du pélican devint en faveur. Ces deux oiseaux symboliques se rapportent à deux phases différentes de l'iconographie chrétienne : le premier à des idées de triomphe, le second à des affections attendrissantes. Pour nous qui cherchons à faire revivre des autres époques tout ce qui peut s'adapter aux besoins de la nôtre, nous ne voyons pas pourquoi ces deux emblèmes ne pourraient être employés aujourd'hui, chacun avec le sens et la physionomie qui lui sont propres ; nous ajouterons seulement à ce propos qu'aucun animal réel ne rendrait suffisamment par ses formes l'idée qu'on doit se faire de ces deux merveilleux oiseaux. En se rapportant aux meilleurs modèles, le phénix tiendra du faisan, mais il dressera avec plus de noblesse sa tête surmontée d'une aigrette, et pour la

couleur, il sera d'un blanc vivement irisé. Le pélican blanc aussi, mais plutôt d'un blanc de neige, tiendra du cygne ; mais il en différera par des lignes plus fermes, par la forme de son bec modérément allongé.

La nature entière est faite pour exprimer en détail toutes les perfections de Dieu. Rien n'est fait, même de main d'homme, qui ne puisse tendre à ce but, car l'homme ne fait rien qui ne soit la mise en œuvre des propriétés que Dieu a placées dans ses créatures, au moyen des facultés qu'il lui a données ; et tous les titres accumulés dans les vers suivants, que l'on a cru de saint Damase, mais qui sont probablement plus anciens que lui, peuvent être toujours donnés à Notre-Seigneur :

Spes, via, vita, salus, ratio, sapientia, lumen,
Judex, porta, gigas, rex, gemma, propheta, sacerdos,
Messias, Zeboot, Rabbi, sponsus, mediator,
Virga, columna, manus, petra, filius Emmanuelque.
Vinea, pastor, ovis, pax, radix, vitis, oliva,
Fons, paries, agnus, vitulus, leo, propitiator,
Verbum, homo, rete, lapis, domus, omnis Christus Jesus.

L'on distinguera facilement parmi ces figures celles qui peuvent être l'objet d'une représentation iconographique.

Notre-Seigneur peut encore être représenté au moyen d'hommes historiques qui, dans la sainte Écriture, sont donnés comme étant sa figure : tels Isaac, Samson, David, Daniel, ou des personnages fictifs auxquels il s'est lui-même comparé comme le bon Pasteur, ou même des personnages mythologiques qui ont été seulement considérés par les chrétiens comme pouvant utilement lui servir de termes de comparaison : tels sont Ulysse, Orphée.

On doit distinguer ces personnages figuratifs selon les conditions où ils sont représentés, de manière à s'identifier plus ou moins avec le Christ figuré, et à perdre ainsi en tout ou en partie de leur propre personnalité, ou seulement à titre d'allusion, comme exprimant des pensées et des faits qui leur demeurent personnels, mais qui, pris dans toute l'étendue de leur signification, ne peuvent s'entendre que du Dieu Sauveur. C'est à Daniel, parmi les personnages de l'Écriture sainte, à Orphée, parmi les personnages mythologiques, que l'on a le plus directement appliqué le premier mode de représentation. Mais il y a cette différence que le personnage mythologique n'a été que rarement, et pendant une courte période des premiers siècles, représenté de la sorte dans les Catacombes ; tandis que les figures du Prophète demeuré sain et sauf dans la fosse aux lions,

très-multipliées à la même époque, usitées encore au moyen âge, pourraient convenablement être encore employées pour figurer le Vainqueur de la mort et de l'enfer, sans choquer aucune habitude ni aucune vraisemblance.

La situation précaire de l'art chrétien, à ses débuts, lui faisait une loi d'aimer les voiles. Aussi, pour représenter son divin héros, s'empara-t-il avec bonheur de la touchante image du bon Pasteur, sous laquelle le Sauveur s'est lui-même représenté dans la parabole de l'Évangile. Néanmoins, bien que, dans l'art chrétien primitif, il occupe la pensée tout entière quand on représente le bon Pasteur, on remarquera qu'alors il a été figuré, mais non pas représenté au point d'apparaître sous des traits et avec des attributs qui lui soient propres, quoiqu'on accorde le plus souvent à la figure la place d'honneur due au divin original (*voir* pl. II, III). C'est tout au plus si, quelquefois, on peut soupçonner dans ces images l'intention de rappeler les traits du Christ. Cette intention, dans tous les cas, n'est jamais évidente; et il faut descendre jusqu'aux temps modernes, bien près de notre époque, pour trouver Jésus lui-même tel que nous sommes accoutumés à le reconnaître en personne, remplissant l'office de la plus grande charité à l'égard de la brebis perdue. Alors on ne voit plus seulement un pasteur qui rappelle Jésus, mais Jésus remplissant l'office du plus doux et du plus dévoué des pasteurs.

IV.

DE L'ENFANT JÉSUS.

Il est dans l'ordre que l'enfant ne soit pas séparé de sa mère ; et il ne paraît point, en effet, que Jésus l'ait été de Marie avant l'âge de douze ans. C'est pourquoi, dans l'art chrétien, le cycle de l'enfance de Jésus appartient à l'histoire de Marie plus encore, en quelque sorte, qu'à Jésus lui-même. Cependant, eu égard à l'ordre des représentations personnelles au divin Sauveur et aux motifs qui peuvent se rencontrer de le représenter isolément dans son premier âge, nous dirons, dès à présent, quelque chose de l'Enfant Jésus ; mais ce ne sera qu'une ébauche destinée à se compléter par l'*étude* que nous consacrerons spécialement à la Vierge Mère.

On a figuré l'Enfant Jésus dans l'art chrétien tour à tour selon un type de simplicité, de dignité ou de grâce. Ce n'est pas trop pour représenter dignement l'Enfant divin que de réunir toutes ces qualités. En Jésus, la simplicité nous rappelle qu'il est homme ; que la dignité nous dise qu'il est Dieu, et qu'une grâce attrayante nous invite à nous approcher de ce divin Emmanuel.

Le mélange des différentes qualités demandées dans l'Enfant Jésus ne doit pas être tel, cependant, qu'une de ses qualités ne puisse être développée préférablement aux autres, selon la nature du sujet, selon le tour de la composition. Elles le pourront être aussi selon le génie propre de l'artiste, mais de telle sorte que chacune d'elles se serve des deux autres comme de deux ailes pour se soutenir.

L'enfance de Jésus comprend tout l'espace de temps qui s'est écoulé depuis sa naissance jusqu'à sa dispute dans le Temple avec les Docteurs. Souvent, dans les circonstances même qui se rapportent à ce premier âge, où l'on est incapable de se soutenir par soi-même et de manifester aucun sentiment, on l'a grandi de taille et avancé hors de la proportion commune dans tous les genres de développements et physiques et moraux : c'est là un moyen d'exprimer sa dignité. En réalité, on ne peut douter que l'humanité sainte du Fils de Dieu n'ait été investie, dès le premier moment de son Incarnation, de la plénitude des dons de l'intelligence; mais, quant au mode de production et au tour qu'elles ont pris, il n'en est pas moins vrai que ses pensées et ses affections se sont proportionnées aux conditions naturelles de sa croissance. L'art n'est pas absolument incapable de saisir et de rendre dans l'Enfant Jésus quelques-unes des phases le mieux dessinées qu'amène le progrès des années.

L'enfant qui vient de naître est un pauvre petit être faible, inerte et dénué, qui ne paraît avoir que des sensations, pas d'idées : montrer Jésus en cet état, c'est le faire envisager dans toute la profondeur de son abaissement. Mais aussitôt une autre réflexion doit surgir : Jésus ne s'est abaissé ainsi que pour se donner à nous; si nous le voulons, nous n'avons qu'à le prendre ; et, au moyen de tout ce qu'il possède, nous suppléerons à tout ce qui nous manque (*voir* pl. XIX).

Dans l'art, on exprime les choses invisibles par des signes et par des symboles : un nimbe crucifère, une lumière rayonnante diront suffisamment que ce petit enfant est Dieu ; et par ce seul contraste, enfant et Dieu, tout est dit. Que l'Enfant divin se montre comme physiquement incapable

d'aucun geste significatif, soit que ses tendres bras se trouvent eux-mêmes serrés dans l'enveloppe de ses langes, soit qu'ils tombent inactifs sur ses côtés ; que son regard abaissé n'exprime même en lui que le recueillement et la paix ; mais cette paix, la sérénité de son âme, l'abandon avec lequel il se donne à nous se traduiront par la souplesse des contours et la régularité des traits. Cet enfant, qui, naturellement, n'est pas encore en âge de sourire, pourrait pleurer ; mais si vous faites pleurer l'Enfant Jésus, que ce soit avec de douces larmes, qui, n'altérant en rien la suavité de son visage, y ajoutent un charme de plus par le contraste.

On peut aussi admettre que, chez lui, les progrès ont été rapides, sans s'écarter des lois de leurs développements naturels, et qu'il ne fit pas attendre longtemps à Marie son premier sourire. L'Enfant sourit à sa Mère avant de lui témoigner, par aucun autre mouvement, le désir de s'attacher à elle : c'est là une nuance que l'artiste peut saisir, en dirigeant vers nous le regard de l'Enfant Jésus, avant d'imprimer à ses bras aucune direction qui nous invite à nous approcher de lui. Il faut néanmoins ce mouvement des bras tournés vers nous pour mettre l'art en possession de tous ses moyens, et lui faire aborder sans difficulté un nouvel ordre de sentiments. Alors il représentera Jésus non-seulement comme s'étant donné à nous, mais comme nous invitant à entrer avec lui en des rapports de mutuelle tendresse. C'est la voie du perfectionnement et de l'épuration des affections naturelles. On peut rapporter à cette même période de développement le geste oratoire ou de la bénédiction, en lui imprimant quelque chose de si naïf qu'un petit enfant en soit physiquement capable aussitôt qu'il paraît dans ses gestes une direction réglée par ses affections; de la sorte, tout peut se concilier : le spiritualisme des hautes époques, plus enclin à représenter la divinité de Jésus, et les tendances de l'art moderne, qui cherche dans l'imitation de la nature tous ses moyens d'expression (*voir* la Vierge de Sainte-Marie-Majeure au Frontispice).

Jésus, en avançant en âge, s'est montré comme apprenant à parler ; il s'est mis à marcher, il s'est pris à agir ; vous le verrez prier, lire, travailler : le verrez-vous aussi jouer ? On ne peut certainement, de sa part, admettre rien de capricieux ou de puéril ; mais ne peut-on pas supposer que, se trouvant avec d'autres enfants, il ait pris par condescendance quelque chose de leurs habitudes, et fait en sorte de leur donner, sous forme d'amusements, de bons exemples et d'utiles leçons ?

Saint Jean-Baptiste ne le vit probablement pour la première fois qu'au

moment où, sur les bords du Jourdain, il le proclama l'Agneau de Dieu qui venait effacer les péchés du monde. Mais nous n'interdirions pas les représentations où, par une pieuse fiction, on a fait de l'Enfant Jésus et du petit saint Jean des compagnons d'enfance.

Si l'on admet, d'ailleurs, que tout ce qui sent le jeu doive, de la part de Jésus, se présenter sous couleur de condescendance, on le verra disparaître dès qu'il sera seul, ou qu'il n'aura pour témoins que Marie et Joseph. Alors, au contraire, rien de mieux approprié à ce que l'on peut imaginer d'un pareil intérieur, que sa participation aux soins de la maison avec sa très-sainte Mère; que de le voir, un peu plus grand, seconder saint Joseph dans les travaux de son état.

Quelquefois l'on associe l'Enfant Jésus et la croix, quelquefois en faisant que la forme de l'instrument sacré se rencontre dans l'assemblage des pièces de bois soumises au travail du divin Enfant, quelquefois plus directement parce qu'on la lui donne à porter, ou parce qu'on en fait la couche sur laquelle il s'est endormi, sans prendre garde qu'il reposait sur l'instrument de sa mort. Cette dernière image est ordinairement conçue dans un sentiment d'innocence et de paix; mais elle serait d'un caractère trop superficiel, si, faisant prévoir que Jésus souffrira pour nous, elle ne disait pas assez que dès lors dans son cœur la tendre victime a fait pour nous le sacrifice de sa vie.

Il a fallu d'ailleurs, pour mettre en vogue de pareilles associations d'idées dans l'art chrétien, que l'ascétisme ait pris tout son développement dans la phase des affections tendres et de la componction. Plus anciennement, on aurait de préférence représenté l'Enfant Jésus comme la source de toute vérité et de tout salutaire enseignement. Où trouver, en effet, une idée plus heureuse que de prendre Jésus dans la candeur de ses jeunes années, pour en faire le type accompli de l'enseignement évangélique? Où recueillir à une meilleure école la science qui édifie et n'enfle pas? Où mieux apprendre cette simplicité d'enfant si favorable à l'extension du savoir, si nécessaire à la pureté de la doctrine, pour en être la sauvegarde?

Nul âge ne pouvait convenir mieux que celui de douze ans, pour représenter Jésus enfant comme le prince des docteurs. C'est cet âge qu'il a choisi pour aller dans le Temple montrer la supériorité de sa sagesse et de sa science sur tous les scribes d'Israël. On a pu, en rappelant ce mystère, le faire asseoir au centre d'eux tous, souvent sur un siége plus

élevé, comme présidant l'assemblée, sans manquer à la vérité, quoique l'on s'éloigne des circonstances extérieures du fait. Alors la pensée s'étend; ce ne sont plus les docteurs de la synagogue seulement qui sont rangés autour de lui, mais quelquefois on leur substitue les vrais docteurs, c'est-à-dire, dans l'antiquité chrétienne primitive, les Apôtres ; en des temps plus rapprochés de nous, dans des compositions où l'on reconnaît bien, autour du jeune et divin docteur, les scribes de Jérusalem, ou charmés ou confondus, on a cru justement pouvoir faire aussi intervenir les quatre docteurs de l'Église.



44

L'Enfant Jésus dans l'hostie consacrée. (XIII[e] siècle.)

Les représentations de l'Enfant Jésus dont nous venons de parler, celles même qui ont un caractère ou pleinement, ou partiellement symbolique, ont pour base les récits évangéliques. On peut aussi représenter le divin Enfant dans ses rapports avec les Saints, lorsqu'il leur est apparu ; le représenter entre les bras de ceux de ces amis privilégiés auxquels il a accordé cette faveur, comme leur attribut propre. Jésus étant le divin époux des vierges, cette chaste union ne pouvait être mieux

exprimée qu'en le mettant en scène, sous figure de petit enfant. Il y a une si grande ressemblance, du moins selon notre manière de voir, entre l'état de Jésus dans le Très-Saint Sacrement, et celui où il a été aux premiers jours de sa naissance, que, pour se conformer à nos impressions, c'est principalement sous figure d'enfant qu'il est apparu, quand il lui a plu de manifester sa présence dans l'hostie consacrée. Pour exprimer sa présence réelle sous les espèces sacramentelles, l'art chrétien s'est volontiers servi et il est convenable de se servir de cette douce figure d'enfant, représentée au sein de l'hostie. Nous en donnons pour exemple une miniature du manuscrit de la bibliothèque nationale, connu sous le nom d'*Emblemata biblica*. Si l'on n'en jugeait que par notre vignette, il ne paraîtrait pas bien certain que la petite figure de christ représentée dans l'hostie est celle d'un enfant; mais cette intention, mieux exprimée dans la miniature elle-même, ressort des circonstances, cette miniature étant appliquée au psaume *Benedixisti, Domine, terram tuam*, et à ces paroles du commentaire : *Psalmus ad te loquitur de primo adventu*, « le psaume vous parle ici du premier avénement ».

IV.

LE DOUX JÉSUS.

Jésus, s'étant assujetti à toutes les phases de la vie humaine, est passé successivement par la naïve simplicité de l'enfance, par les labeurs de l'âge mûr, par les tourments d'une fin douloureuse, avant d'arriver à la gloire d'une vie immortelle : de là, quatre manières principales de le représenter, selon qu'il a été enfant, enseignant, souffrant, triomphant. Notre attention vient de se porter sur les images de sa très-sainte enfance; en nous attachant à l'ordre de ses manifestations, nous serions appelé à le suivre maintenant dans le cours de sa vie publique, pour saisir l'aspect sous lequel il y parut ; mais la pensée qui nous dirige va plus loin, elle demande que nous considérions aussi Jésus dans l'intime de son âme, et dans ses rapports avec les nôtres, sans distinction d'époques. Ce Jésus de l'âme ou des âmes apparaît surtout avec un singulier caractère de suavité et de douceur; aussi l'appelons-nous : le doux Jésus.

Dans les réflexions que nous avons consacrées au type de Notre-Sei-

gneur, à ses vêtements, on peut trouver des règles suffisantes pour le représenter dans l'accomplissement des actes de sa vie évangélique. Nous voulons maintenant parler surtout des images conçues dans un sentiment de plus grande généralité, et qui répondent à ces mots : *un Christ.* A toutes les époques, l'image dominante dans l'art chrétien est une image de l'Homme-Dieu ; la nature et le caractère de cette image ont varié selon les temps. Pendant les trois premiers siècles de l'Église, cette image éta it celle du Bon Pasteur : comme elle ne représentait Notre-Seigneur que sous le voile de la parabole, il serait impropre de lui donner le nom de *Christ,* mais elle en tenait la place, et en remplissait le rôle. Au IVe siècle et dans les siècles suivants, qui aurait dit dans ce sens *un Christ,* l'attribuant à une image, aurait été compris comme voulant parler du Christ représenté triomphant (v. pl. III, VIII). Est arrivé un temps où *un Christ* est devenu synonyme de crucifix ; maintenant, aux yeux de tout un monde, l'image qui répondrait le mieux à l'expression de *Christ* ainsi employée serait celle d'un Christ enseignant. Il ne faut pas se le dissimuler, c'est un symptôme de la diminution de la foi. Il répond à cette pensée que le Christ est un sage, et tourne à celle-ci, que le Christ n'est qu'un sage, n'est qu'un homme.

Il n'y a pas le moindre doute à porter sur la légitimité, sur l'à-propos de ces images du divin Maître, où il nous appelle à son école pour nous enseigner la paix, la concorde et la mansuétude. Mais le chrétien ne doit pas oublier que c'est dans cet ordre de vérités, réduit à des applications toutes terrestres, qu'il s'était constitué une sorte de pseudo-christianisme, qui disparaît chaque jour pour faire place à la pure incrédulité. Pour affirmer la foi chrétienne, il est bon d'aller plus avant et de rappeler la rédemption obtenue au prix de ses souffrances, ou la vie éternelle en participation à sa gloire, ou son empire sur les âmes, en montrant combien il nous aime et combien il est digne d'être aimé.

La figure du Bon Pasteur dans l'antiquité primitive revenait à cette dernière idée, en y associant la pensée de la rédemption, tout en évitant d'insister sur son prix douloureux. Mais, depuis que tous les voiles ont été levés, cette figure symbolique ne saurait nous suffire. Nous voulons des images du doux Jésus qui nous le montrent en personne ; ces images peuvent incliner plus ou moins dans le sens des autres catégories, se rapporter principalement au souvenir de la Passion, comme dans le délicieux petit tableau de Raphaël, qui élève tant le prix du don fait par le comte Tosi de sa galerie à la ville de Brescia, ou élever la pensée vers le séjour

de la gloire, afin que de son sein Jésus semble s'incliner vers nous : tel serait plutôt le caractère du Christ d'Overbeck, qui termine la première série de planches où il a représenté les principaux mystères de la vie du Sauveur. Jésus y porte la croix, mais c'est comme un trophée, et pour attester que, si nous allons à lui, il ne nous laissera pas supporter les nôtres, sans soulagement d'abord, sans la promesse d'un complet allégement dans la suite : *Venite qui onerati estis*, etc., dit le texte.

D'autres images nous invitent à pénétrer dans l'intérieur de Jésus.

Le pieux M. Olier en avait fait faire pour représenter l'intérieur de Jésus et Marie. On ne représente pas l'intérieur d'une âme à la lettre,



45

Jésus en Pèlerin. (Fra Angelico.)

mais on invite les âmes à se le représenter; il s'agit alors de représenter Jésus avec un air si recueilli et en même temps un visage si ouvert, que, porté soi-même à se recueillir, on entre par la pensée dans cette atmosphère de paix, de sérénité, de lumière, qui régnait au dedans du Sauveur.

Jésus représenté dans le sentiment de ses grâces attrayantes peut être mis en action. Prenons pour exemple la scène représentée par le Beato Angelico, où, au-dessus de l'une des portes, dans le cloître de Saint-Marc, à

Florence, Jésus, déguisé en pèlerin, apparaît à deux Religieux qui l'accueillent pour lui faire l'hospitalité.

Le sujet que nous traitons nous amène à l'examen de l'imagerie en France sous l'impulsion qui lui est venue d'Overbeck et de ses émules. Bien qu'elle ait dévié facilement de la simplicité que nous réclamons en pareille matière, nous ne trouverions pas tout à blâmer dans ces rapports, par exemple, où l'on s'est ingénié à représenter Jésus, soit avec le fidèle, soit avec le pécheur qui revient à lui. Ainsi qu'un jeune homme à genoux se jette la tête sur son sein, et que le divin Maître l'accueille avec tendresse, nous ne voyons là rien de trop, relativement à ce que l'on peut attendre de sa bonté, et une semblable familiarité ne saurait lui déplaire. Mais qu'on tourne et retourne en tous sens quelques idées semblables, on tombe dans la puérilité ou l'afféterie, et nous voyons apparaître l'esprit d'industrie avide, chaque année, d'activer son débit par des productions nouvelles.

Il y a dans l'iconographie chrétienne des nouveautés légitimes, lorsqu'elles répondent à un besoin nouveau des âmes, au tour particulier que prend dans ses évolutions l'ascétisme. Telle est la dévotion au Sacré-Cœur de Jésus : nous avons à la défendre, et avec elle les images qu'on lui consacre, contre la sécheresse de certaines doctrines trop ennemies de la vie et du mouvement dans l'Église, et contre les rigueurs d'un esprit archéologique trop exclusif; mais aussi nous devons en écarter bien des miévreries, et combattre le grossier réalisme qui semblerait vouloir chercher ses modèles dans un atelier de dissection. Le cœur en iconographie est un symbole; il ne doit prendre du cœur de chair destiné à fonctionner hors de la vue dans les profondeurs du corps, que la forme générale et la couleur rouge, la seule d'ailleurs qui lui convienne, à moins qu'on ne préfère lui donner celle de l'or, comme l'on dit un cœur d'or. De quoi s'agit-il, en effet? de rendre dans un langage qui s'adresse aux yeux ce que la parole dit communément. L'on dit « le cœur » pour exprimer les affections qui l'émeuvent. Ce n'est pas sans raison, car telle est la correspondance du corps et de l'âme, qu'aucun amour ne s'élève dans l'âme que l'organe corporel n'en soit réellement affecté.

Il n'est pas un de nous pour lequel Jésus n'ait eu les plus vifs mouvements dans son cœur de chair. Saurait-il y avoir de plus juste motif de l'honorer, dans cette partie si palpitante de lui-même ? Et comment mieux affirmer notre intention de lui rendre ce culte, comment mieux la réveiller qu'au moyen de l'image à laquelle les révélations de la Bien-

heureuse Marguerite-Marie ont donné une si haute sanction? « Jésus lui « assura qu'il prenait une singulière complaisance à voir les sentiments « intérieurs de son cœur et de son amour, honorés sous la figure d'un cœur « de chair, tel qu'il lui avait été montré, entouré de flammes, couronné « d'épines, et surmonté d'une croix. »

Voilà donc comment il convient le mieux de représenter le Cœur Sacré de Jésus. Représenter Jésus nous témoignant son amour par son attitude et sa physionomie, ce ne serait pas entrer assez dans son intention spéciale. D'un autre côté, il faut considérer que, si l'image de son divin Cœur le représente tout entier, c'est seulement en tant qu'un signe peut représenter la chose signifiée. L'art se sert de ce signe, mais il y met peu du sien, si au Cœur de Jésus il ne joint Jésus lui-même, avec une physionomie et une attitude conformes à ce que l'on attend de lui, quand on s'adresse à son Cœur. Ce Cœur étant figuré sur sa poitrine selon l'usage reçu, ou rayonnant ou nimbé, il s'agit de représenter non-seulement un Jésus doux et accessible, mais un Jésus aimant, un Jésus blessé, quoique non refroidi dans son amour : la tâche est délicate, car, en matière de portrait, et c'est un portrait qu'il faut faire, il y a peu de place entre la froideur et l'afféterie, quand, non content de rendre un caractère, on prétend exprimer un sentiment.

Il y a un type de Christ au Sacré-Cœur, plus généralement en usage, qui nous vient du siècle dernier : de là ces traits un peu menus, cette tête inclinée avec un accent un peu langoureux, ce cou légèrement tourmenté ; mais on y sent l'inspiration d'une vraie piété, et quiconque a prié devant cette image est en droit de lui être attaché. Jésus y tient son cœur dans une main, il le montre de l'autre, et il semble dire : « Voici ce « cœur qui vous a tant aimé, qui a tant souffert pour vous, qui est encore « tout enflammé de votre amour ». Maintenez tout ce qu'il y a de pieux dans cette image, mais qu'elle ait un peu plus de simplicité, elle n'en sera que plus suave ; que ses traits aient un peu plus de virilité, d'ampleur, de fermeté, sans rien perdre de leur caractère de douceur, elle n'en touchera que mieux, que plus solidement, plus fortement. Vous pouvez d'ailleurs en varier l'attitude ; il n'est pas nécessaire que Notre-Seigneur tienne son cœur à la main ; ce cœur peut apparaître comme suspendu et montré des deux mains. Sur un pareil sujet, cependant, l'art n'a pas beaucoup à s'étendre, mais il n'y en a pas où il puisse autant se grandir, ou pour mieux dire se diviniser.

V.

DE LA CROIX.

« Il a fallu que le Christ souffrît et qu'il entrât ainsi dans sa gloire : » *Oportuit pati Christum, et ita intrare in gloriam suam.* Ces paroles de Notre-Seigneur fixent notre marche, et nous aurons à considérer Jésus aux prises avec les souffrances, avant d'assister à son triomphe; elles nous disent aussi la corrélation qu'il y a entre ces choses : les souffrances sont la voie du triomphe, et la croix où s'est consommé le sacrifice est devenue le trophée de la victoire. L'importance de cet instrument du salut est si grande dans l'art chrétien, qu'il mériterait à lui seul tout un livre. Nous ne pouvons nous dispenser d'en faire le sujet au moins de quelques observations spéciales, avant de nous attacher au caractère qu'il convient de donner au Sauveur, représenté directement sous l'empire de ses humiliations et de ses souffrances.

La croix est par excellence le signe du Christ et le signe du chrétien. Ce fut de ce signe sacré que saint Jean, dans ses visions de l'Apocalypse, vit marquer le front des élus ; l'usage de le former par le mouvement de la main est de tradition apostolique. Les premiers chrétiens, cependant, ne voulaient pas l'exposer aux interprétations odieuses ou dérisoires des païens ; il est donc rare de trouver la croix, même lorsqu'elle est réduite à un simple signe, représentée sans dissimulation de formes avant Constantin ; mais tout entrecroisement de lignes devait d'autant mieux suffire pour la rappeler aux fidèles, que telle était la manière dont ils la formaient usuellement par le mouvement de la main. Les gestes, plus apparents que nous faisons aujourd'hui dans le même but, n'ont probablement été usités que plus tard. Un ancre et sa traverse ; la croix *gammatée*, ainsi nommée parce qu'elle semble formée de la lettre grecque *Gamma*, Γ, quatre fois répétée, le X, première lettre du mot Χρίστος, Christ, remplissaient parfaitement le but proposé.

La conversion de Constantin eut pour effet, non-seulement de lever les entraves qui pesaient sur le christianisme, mais encore, par les circonstances de la vision miraculeuse qui la provoqua, elle était faite pour mettre la croix particulièrement en honneur : *in hoc signo vinces !* Voilà le

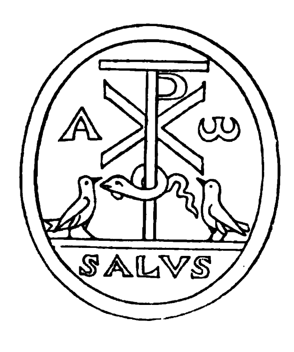


46

LA CROIX TRIOMPHANTE ET LE MARTYRE.

Sarcophage du Musée de Latran.

signe de la victoire! Cependant, soit habitude, soit crainte de présenter cet emblème sacré sous la figure trop directe du gibet, qui servait encore au supplice des esclaves, la croix, doublement représentée sur le labarum par l'entrecroisement de la hampe et de l'antenne qui supportait l'étendard proprement dit, où l'on voyait l'image de Constantin et de ses fils, et par le X du monogramme du Christ, renfermé au-dessus dans une couronne, n'y apparaissait que sous des formes encore dissimulées. Si les chrétiens hésitaient, ce n'était pas, il est facile de s'en convaincre par ces circonstances mêmes, qu'ils craignissent de trop honorer l'instrument du salut; leur crainte était, au contraire, que, par l'effet de quelque méprise, il ne fût pas assez honoré. Mais bientôt toutes les hésitations cessèrent, et nous en voyons la preuve dans la composition fréquemment répétée sur les sarcophages, comme on le voit dans l'exemple donné en face. La croix se dresse au milieu du monument; elle est surmontée de la couronne qui renferme le monogramme sacré, à la manière même du labarum ; deux



47

Pierre gravée, du musée Barbérini.

colombes, perchées sur ses branches, représentent les âmes fidèles qui viennent s'abreuver des grâces qui en découlent; deux soldats au-dessous, l'un les yeux fixés sur elle, l'autre endormi, représentent, le premier, le centurion et ses compagnons, qui, sur le Calvaire, ont ouvert les yeux à la lumière ; le second, les gardes du tombeau, qui ne se dirent endormis que parce qu'ils fermaient effectivement les leurs à la vérité, images l'un et l'autre de tous ceux qui, à leurs exemples, se sauvent par leur soumission ou se perdent par leur aveuglement (pour plus d'explication, *voir* les éclaircissements à la fin du volume). Le camée dont nous donnons une

reproduction très-grossie, offre foncièrement les mêmes éléments de composition, avec les soldats de moins, et, de plus, l'alpha et l'oméga, puis le serpent vaincu.

On évita longtemps encore, dans l'iconographie chrétienne, d'attacher en personne Notre-Seigneur à la croix. La seule image du crucifix, datant du temps des persécutions, qui nous soit parvenue, est une caricature; nous voulons parler du graphite découvert sur un mur, il y a quelques années, dans les fouilles du mont Palatin, à Rome, et conservé au musée Kircher. On voit, par la vignette que nous reproduisons, qu'il représente



48

Graphite du Mont Palatin.

un personnage à tête d'âne attaché à la croix, et un autre personnage dans une attitude en usage parmi les païens pour exprimer l'adoration, avec cette inscription : Αλεξαμενος σεβετε (pour σεβεταὶ) Θεον : « Alexamène adore son Dieu ». Ce graphite a été tracé, selon toutes les probabilités, au commencement du IIIe siècle, dans la partie du palais des empereurs consacrée à l'école palatine, par un écolier qui voulait ainsi tourner en dérision un de ses condisciples accusé d'être chrétien, et qui l'était, en effet, car, depuis, on a trouvé dans le même lieu cet autre graphite : Αλεξαμενος *fidelis*, remarquable par le mélange du grec et du latin, où Alexamène montre qu'il ne craignait pas d'affirmer sa foi.

Les plus anciens crucifix qui nous sont parvenus, ou dont il soit fait mention dans l'histoire, toutes réserves faites à l'égard du *Santo-Volto* de Lucques, sont du VIe siècle. A cette époque même, on évitait souvent de

représenter Notre-Seigneur attaché à la croix, alors même qu'on se proposait directement de rappeler le mystère du Calvaire. On préférait le représenter triomphant au-dessus de l'instrument de sa mort, ou bien, si l'on voulait rendre plus directement l'idée de son sacrifice, on l'associait à la croix, en le représentant sous figure d'Agneau. Ce mode de représentation était encore si prédominant au VII[e] siècle que, au concile *in Trullo*, on prétendit l'interdire pour lui substituer l'image du Christ en personne. Mais les canons de ce concile n'ayant pas eu force de loi, faute de la sanction papale, l'usage de l'Agneau dans les conditions exposées se maintint, parallèlement à celui du crucifix même, jusqu'au cœur du moyen âge, où cette dernière image acheva de prévaloir.

L'art chrétien s'étant décidé à attacher le Sauveur à la croix, nous verrons plus loin quel caractère il donna, suivant les temps, à sa figure sacrée. Ici nous nous occupons de la croix à deux points de vue, qu'il ne faut pas confondre, en tant qu'elle est signe et en tant qu'elle est l'instrument du supplice sur lequel repose effectivement le divin Crucifié... En tant que signe, nous avons vu qu'on avait pu la réduire aux formes et aux proportions les plus rudimentaires. A ce même titre, elle peut, au contraire, se développer, devenir une œuvre d'art, un monument considérable. Il arrive alors quelquefois que la croix monument contient la croix du crucifiement, et de telle sorte que celle-ci en est distincte, et qu'elles n'ont même pas les mêmes formes.

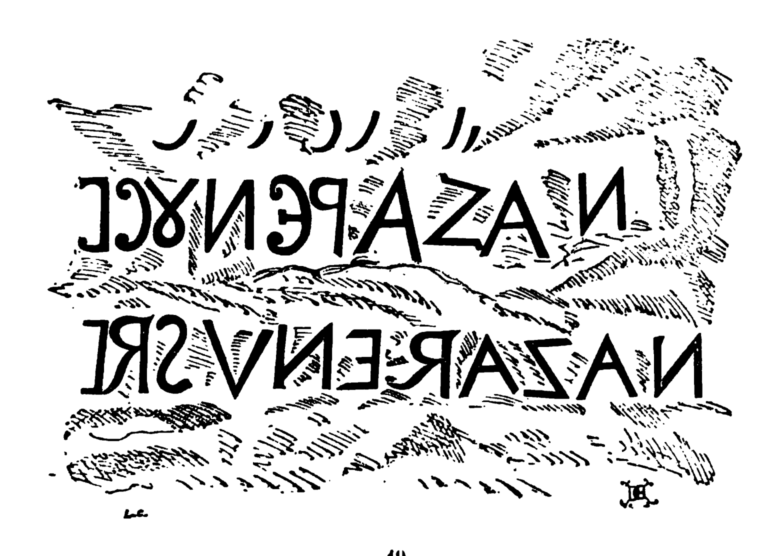
On distingue trois principales formes de croix, désignées sous les noms de *decussata*, *commissa* et *immissa*, la première étant en forme de X ou de sautoir ; la seconde tronquée et en forme de T ; la troisième, †, peut être appelée croix proprement dite. Une opinion assez probable quant à la vraie croix, c'est qu'en forme de T, *commissa*, quant à son corps principal, comprenant la tige et la traverse, elle aurait été ramenée à la forme *immissa* au moyen d'une seconde tige de moindre épaisseur et superposée verticalement pour porter le titre de la croix. Or nous pourrions citer diverses croix pectorales, par exemple, constituant par elles-mêmes un petit monument, de forme pleinement *immissa*, et servant de support ou d'encadrement à la croix du crucifiement, représentée sous la forme *commissa* modifiée, comme nous venons de le dire. Les croix à double traverse, dites archiépiscopales, proviennent du titre transformé en traverse supérieure ; les croix à triple traverse, dites très-improprement croix papales, de la transformation en plus du soutien des pieds, ou *suppedaneum*, en une troi-

sième traverse. Ces formes sont de pure convention. La troisième, peu usitée, mériterait de cesser entièrement de l'être. Elles ne sont ni l'une ni l'autre de mise dans une scène de crucifiement ; mais quand on a adopté la double traverse pour une croix archiépiscopale, par exemple, rien n'empêche d'y attacher directement le divin Crucifié. Il convient alors que la traverse principale, se distinguant par plus de longueur, soit seule choisie pour recevoir ce précieux fardeau.

Une grande liberté est laissée d'ailleurs aux artistes, quant à la hauteur, quant à la couleur à donner à la croix, même dans les scènes de crucifiement, à plus forte raison dans les croix qui constituent par elles-mêmes l'œuvre d'art ou le monument. Généralement, la croix du crucifiement est représentée de peu d'élévation, tant que l'on se borne à un petit nombre de personnages rangés symétriquement sur les côtés ; on l'élève beaucoup au contraire, afin qu'elle domine toute la scène, quand cette scène devient dramatique et se charge d'une multitude de peuple, de soldats et de bourreaux, d'amis et d'ennemis, à partir du XIVe siècle. Alors elle est uniformément de bois équarri ; mais, dans d'autres circonstances, on a voulu rappeler qu'elle était l'arbre de vie, soit en l'ornant de pierreries, de rinceaux, soit en lui conservant seulement la forme du bois brut et en la teignant en vert, soit en la chargeant de feuillages. Quelquefois, de sa tige partent une multitude de branches qui portent pour fruits, des sentences, des invocations, des médaillons contenant des saints, des prophètes, des représentations de faits historiques qui se rapportent au mystère de la Rédemption : c'est là ce qui constitue la croix en arbre (v. pl. XVII). Il est arrivé qu'on a surchargé la croix d'une porte ou d'un portique, pour dire qu'elle est la porte du ciel, et l'édifice de notre salut. Toutes ces modifications peuvent être admises. Nous n'en dirons pas autant des croix à bras humains en usage au commencement du XVIe siècle, dans l'école de mysticisme raffiné qui eut cours alors, en dehors des sommités de l'art, livrées à un courant au contraire tout naturaliste. Nous invitons à éviter les excès dans tous les genres.

Le titre de la croix où, par une disposition divine, Jésus fut proclamé roi, comme il l'était réellement, a pour objet, dans l'iconographie, de dire ou de rappeler tous les titres de ce divin Sauveur ; il les dit par lui-même et sans qu'on y lise aucune inscription; il les dit, quel que soit celui de ses noms qu'on y lise. Sous ce rapport encore, les artistes se sont permis beaucoup de liberté jusqu'au XVIe siècle ; alors a prévalu l'usage, — usage

ancien, puisqu'on en cite un exemple du VIIe siècle, — de ces sigles, INRI, *Jesus Nazarenus, Rex Judæorum :* abrégé du texte précis donné par saint Jean, et tout à fait conforme à la vénérable relique conservée à Rome, dont nous empruntons un dessin aux *Annales Archéologiques* de M. Didron.



49

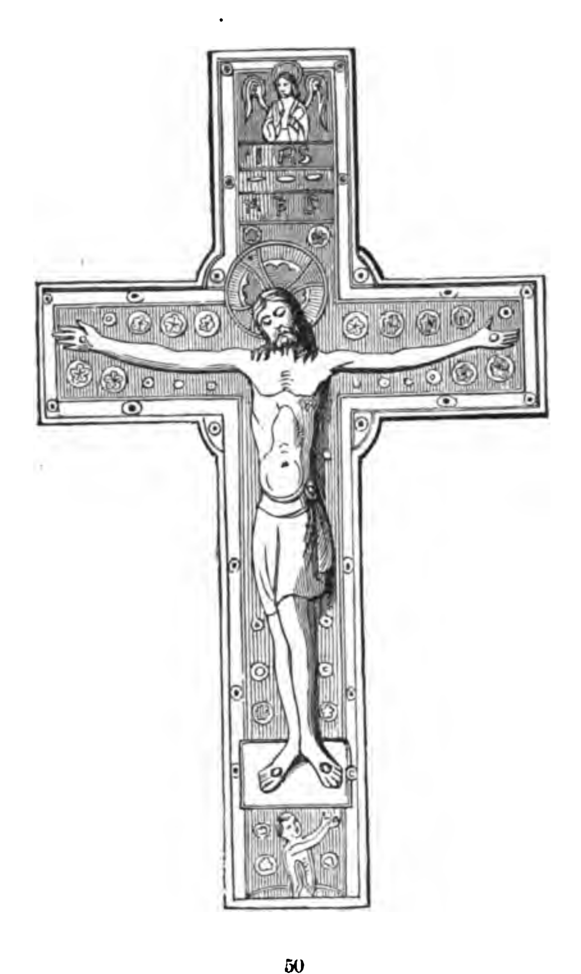
Relique du Titre de la Croix.

Le *suppedaneum* a bien moins d'importance comme partie accessoire de la croix que le titre; cependant, étant admis que, selon toute probabilité, les pieds de Notre-Seigneur dans son crucifiement reposaient effectivement sur un point d'appui, on jugera sans aucun doute avec nous qu'il est mieux de ne pas l'omettre.

La croix, instrument de la Rédemption, signe du salut, est désormais aussi le signe de tout ce qui nous est acquis, de tout ce qui nous est promis par le divin Sauveur ; le signe de toute victoire, de tout affranchissement, de toute délivrance, le signe de tout honneur, le signe du renouvellement du monde par le christianisme. Elle repose sur la couronne des rois, elle est suspendue au cou des pontifes, elle s'attache à la poitrine des braves, et nul tombeau, s'il est conçu dans un sentiment chrétien, ne sera privé de ce signe des dernières espérances.

La superficie de la croix peut devenir un champ propre à recevoir toutes sortes de tableaux ou de bas-reliefs ; nous ne dirons qu'un mot des

sujets les plus convenablement représentés sur les croix les plus immédiatement consacrées au service de Dieu, ou à l'usage de ses ministres, comme les croix stationales ou processionnelles, les croix reliquaires, les croix pectorales des évêques, en nous éclairant de meilleurs exemples. Distinguons d'abord la face de la croix, de son revers : sur la face principale,



50

Croix de M. Fromentine, à Arras.

nous ne voyons pas qu'on ait jamais mieux fait que de représenter le crucifix même, à l'entrecroisement des branches, la sainte Vierge et saint Jean à leurs extrémités ; dans le haut une figure de Christ triomphant, à laquelle on peut substituer saint Pierre ou encore saint Michel, comme sur

la croix que nous reproduisons, l'un et l'autre en tant que ses lieutenants, dans l'ordre visible ou dans l'ordre invisible ; dans le bas ou le serpent vaincu, ou Adam figure de l'humanité régénérée, comme on le voit aussi sur la croix ci-jointe, ou une figure complémentaire de celle d'en haut, saint Pierre ou saint Michel, par exemple, quand Notre-Seigneur en personne occupe cette position prépondérante ; saint Paul, saint Gabriel ou un autre Saint, quand il l'a cédée à ses premiers ministres. Quand le champ de la croix offre plus d'espace, on y peut avec raison développer toute l'histoire de la Passion, un abrégé de toute l'histoire évangélique, un abrégé plus succinct encore de toute l'histoire biblique.

Au revers de la croix, rien de mieux que de représenter la sainte Vierge au milieu, les quatre emblèmes évangéliques dans les quatre branches. Depuis le XV[e] siècle, on les a souvent représentés eux-mêmes sur la face principale autour de Notre-Seigneur. Cette disposition n'a d'autre inconvénient que de ne pas laisser de place pour la Mère de Dieu et le disciple bien-aimé, considérés comme les modèles des sentiments que doivent nous inspirer toutes ces représentations de l'instrument du salut.

VI.

JÉSUS SOUFFRANT.

Le moment n'est pas venu de passer en revue les scènes variées de la Passion, et nous n'avons à nous occuper ici que des compositions où le Christ souffrant est représenté dans un sentiment de généralité. Nous en comptons quatre catégories principales, selon que Notre-Seigneur est représenté avant, pendant ou après son crucifiement, ou encore d'une manière toute idéale qui embrasse l'ensemble de sa Passion. L'*Ecce homo* et le crucifix sont les types des deux premières ; nous comprenons sous le nom de *Pietà*, emprunté aux Italiens, les compositions de la troisième catégorie, où Notre-Seigneur est représenté mort, en des termes propres à exciter la piété et la componction. Ces compositions sont ordinairement tout idéales ; les crucifix peuvent l'être eux-mêmes à un haut degré ; les *Ecce homo* le sont quelquefois. Ce qui distingue donc les compositions de la quatrième catégorie, ce n'est point seulement d'être idéales ; mais elles

le sont nécessairement pour embrasser dans un seul point de vue et concentrer dans une seule figure plusieurs des périodes de la Passion.

Le propre des *Ecce homo*, c'est de représenter Jésus dans la vive réalité de ses douleurs et de ses abjections. Le crucifiement lui apportera de nouvelles tortures ; il ne lui ajoutera pas plus d'ignominie. Sous plus d'un rapport, au contraire, il le rehaussera, car c'est quand il sera élevé au-dessus de la terre qu'il appellera tout à lui. Dans les *Pietà* et les autres compositions fictives, Jésus s'adresse à des amis, et tout s'adoucit par un mutuel amour ; là il n'est entouré que d'ennemis. Ce n'est pas qu'une tête d'*Ecce homo* doive être peinte sans rien qui la relève, au contraire, et c'est là tout le problème. Il faut, à défaut de la majesté divine qui s'est voilée, faire apercevoir dans cette tête, abîmée de souffrances et d'opprobres, des trésors de patience et de mansuétude qui ne peuvent se répandre dans une physionomie sans lui imprimer une indéfinissable dignité. Il est convenable aussi que Jésus porte avec une certaine fermeté les attributs de royauté dérisoire dont il s'est laissé revêtir : la couronne d'épines, le lambeau de pourpre pour manteau, le sceptre de roseau. Un tableau de l'*Ecce homo* peut se réduire à une seule tête ; mais le caractère de cette tête est déterminé par les circonstances auxquelles se rapporte la représentation.

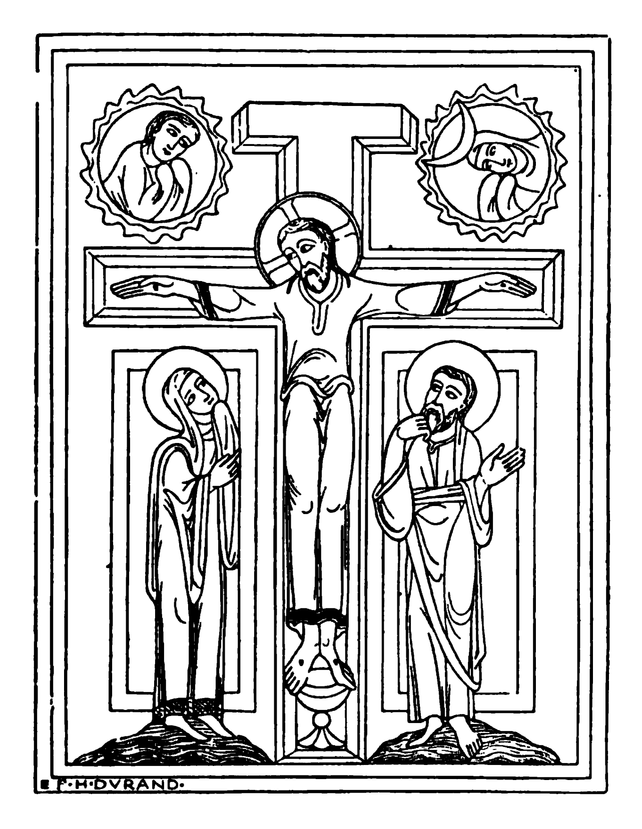
Nous passons au crucifix. Après avoir consacré des observations spéciales à la croix, la mise en scène du crucifiement étant réservée pour la place qu'elle devra occuper dans la série des faits et des mystères évangéliques, nous n'avons à envisager ici que la personne du Sauveur, son port, son attitude, son expression, la manière de l'attacher à la croix et de le couvrir sur cet instrument de mort.

Sur les premiers crucifix, — nous parlons de ceux qui nous sont connus, — on sait que toutes les idées de torture et de souffrance sont exclues, autant que possible ; et, bien loin de chercher en quoi que ce soit les effets naturels qui doivent se produire sur un corps ainsi suspendu, l'on attribue au Sauveur sur la croix une pose naturellement impossible. La tête haute, le corps droit, les bras étendus dans une position parfaitement horizontale, il montre bien qu'il s'offre en sacrifice ; mais on voit qu'il s'offre ainsi parce qu'il le veut ; on voit qu'il se tient ainsi par sa propre vertu ; on voit qu'il veut embrasser le monde dans son immense charité.

Dans tous ces crucifix, à l'exception de celui qui est représenté sur une plaque en ivoire du musée du Vatican, sculptée, du VIe ou VIIe siècle, et

publié par M. Rohault de Fleury, Notre-Seigneur est complétement vêtu d'une longue robe qui, lui descendant jusqu'aux pieds, ne lui laisse d'ailleurs de nu que les bras : c'est le colobium, employé très-probablement comme vêtement sacerdotal pour dire que le Sauveur sur la croix était en même temps le prêtre et la victime.

Un beaucoup plus grand nombre de crucifix portent la longue robe avec des manches ; cette circonstance est pour eux un signe de moindre



51

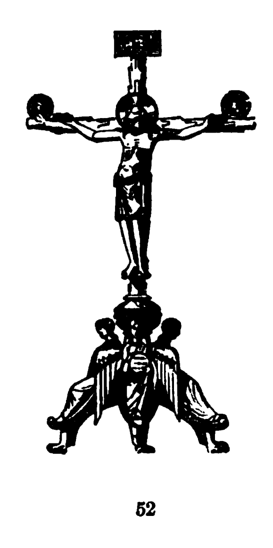
Christ vêtu sur la Croix. (Couverture d'évangéliaire en ivoire, XIe siècle.)

antiquité. Il y en a qui ne sont pas antérieurs au XIIe siècle, mais qui sont formés à l'imitation de crucifix plus anciens. Nous en reproduisons un du XIe siècle.

Personne ne verra dans l'antiquité chrétienne, lorsqu'elle représentait ainsi Notre-Seigneur entièrement vêtu sur la croix, autre chose qu'un

sentiment respectueux et un procédé iconographique destiné à rendre ce sentiment ; il est certain, au contraire, que le Sauveur fut dépouillé de ses vêtements avant de subir le dernier supplice ; et le seul point qui pourrait demeurer en question serait de savoir s'il s'assujettit aux ignominies de la nudité complète. Rien n'est moins probable ; et, quoi qu'il en soit, il est d'une obligation absolue dans l'art chrétien de suspendre un voile, ou tout au moins de le rouler autour des reins du Sauveur sur la croix, et dans toutes les circonstances où, d'ailleurs, il y a lieu de le représenter nu.

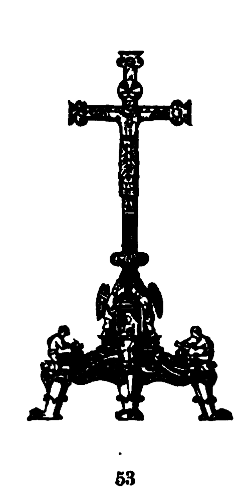
Généralement, jusqu'à la fin du XIIIe siècle, la tête demeure haute, si on le représente vivant sur la croix ; elle s'incline, et toujours à droite, si on veut le représenter mort ou mourant ; son corps, le plus souvent, est fer-



52



Crucifix Debruge. (XIIe siècle.)



53

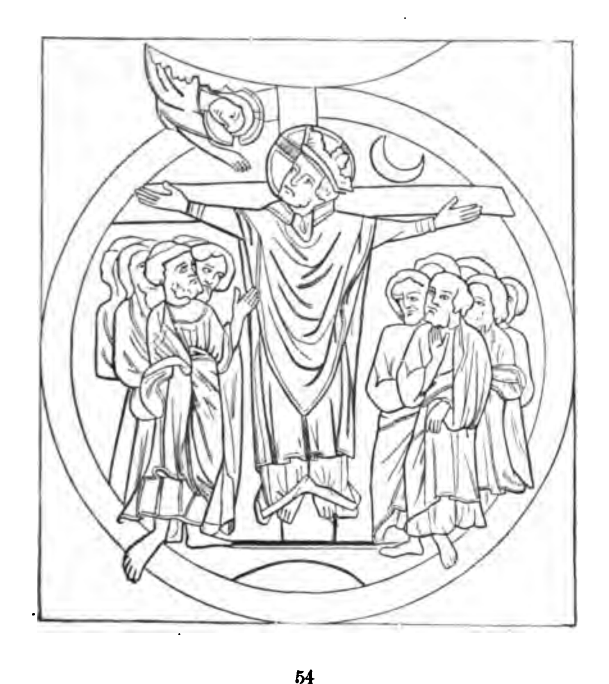
Crucifix à longue robe. (XIIe siècle.)

mement posé, ou s'il s'affaisse, ce n'est que légèrement, sans effort et sans contorsion ; ses bras continuent d'être tendus dans une proportion horizontale ou presque horizontale. Nous en donnons pour exemple deux crucifix du XIIe siècle.

Celui qui porte la longue robe est aussi couronné. A cette époque, il en est d'autres, en certain nombre, dans le même cas. Plus anciennement, les couronnes que l'on voulait faire servir à la glorification du divin Crucifié étaient suspendues au-dessus de sa tête, et plutôt des couronnes de feuillage, couronnes de vainqueur, que des couronnes royales. Voici une

miniature du XIII[e] siècle où Notre-Seigneur, sur la croix, porte la couronne comme roi, et la chasuble sacerdotale comme prêtre, mais dans une composition toute symbolique.

Quant à la couronne d'épines sur la tête du crucifié, on n'en trouve, au contraire, encore au XIII[e] siècle que des exemples douteux, et l'usage ne s'en répandit que postérieurement. En effet, d'autres tendances surgissent alors. Les pensées du triomphe par la croix ne disparaîtront pas ; mais il



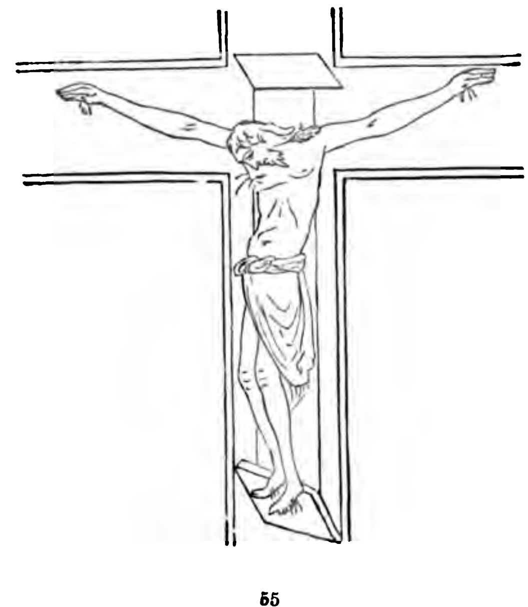
54

Le Christ Prêtre et Roi sur la Croix. (Miniature des *Emblemata Biblica.*)

est venu un temps où c'est la croix seule, sans la figure de Celui qui y fut attaché, qui conserve cette signification de victoire, tandis que l'image du Dieu crucifié a pris graduellement le caractère et la physionomie les plus propres à exciter la componction ; et désormais on regarde son crucifix surtout pour apprendre à bien souffrir et bien mourir.

Aux modifications provenant d'un changement dans la direction de l'ascétisme chrétien, s'en joindront qui proviennent du pur naturalisme dans l'art. Son influence sur la représentation du crucifix se serait fait sentir dès le IX[e] siècle, s'il était vrai que le crucifix de la croix de l'em-

pereur Lothaire fût du même temps que cette croix elle-même. Nous partagerions facilement l'opinion de ceux qui le jugent d'une exécution plus récente, en voyant cette tête tombante, ces bras et ces jambes qui fléchissent.



55

Crucifix de Lothaire.

Quoi qu'il en soit, il est bien certain qu'à la fin du XIIIe siècle un esprit nouveau était venu, quant au mode même de representer le crucifix. Alors apparaissent ces christs qui fléchissent et se plient sur eux-mêmes, comme dans l'exemple donné à la page suivante, se fondant sur une imitation par trop naïve des effets naturels produits sur un corps suspendu, comme l'était Notre-Seigneur à la croix. Ce type de crucifix, très-répandu en France au XIVe siècle, alors même ne prévalut pas entièrement; le type allongé sans inflexions latérales reparaît, et il finit, au XVe siècle, sous l'influence des écoles mystiques, par faire disparaître les christs contournés. Il ne reprit pas cependant le degré de maigreur et d'élancement qu'on lui voit dans quelques christs du XIIIe siècle, comme celui de M. Fromentine (p. 182), et demeure plus voisin de l'exemple donné n° 52, p. 186; un trait commun à la plupart des crucifix de cette période, c'est que le Christ est de plus en plus souvent représenté mourant et sans vie.

En Italie, les deux tendances dont nous venons de parler sont tout à la fois fortement caractérisées dans Giotto. Dans ses crucifix, le mauvais côté du naturalisme se fait sentir par l'affaissement de la tête, et cette tête pèche souvent par l'infériorité du type ; mais l'attitude du corps est droite, simple, noble, modérée (v. pl. XVII). Il faut cependant arriver au peintre angélique de Fiesole pour trouver dans la conception du crucifix tout ce que le mysticisme le mieux entendu peut nous donner sous ce rapport.



56

Crucifix contourné. (Gaufrier du Musée de Cluny.)

Pour cette âme aimante, le crucifiement sera surtout une scène d'inexprimable tendresse, et toute la puissance de son génie se portera vers le visage de Jésus pour le pénétrer d'amour. Il est bien loin de vouloir en bannir la souffrance, mais, quand le crucifix est mis en scène, elle se traduit surtout par la douleur des assistants.

Au vrai, vous ne sauriez faire Jésus crucifié trop humain par l'excès de la douleur.... Vous ne sauriez le faire trop divin par la sublimité des affections. Selon la réalité, chez lui le côté humain et le côté divin ne doivent pas être traités à l'exclusion l'un de l'autre. Pour cela, il faut dans un crucifix maintenir une certaine proportion entre le naturel et l'idéal : prenons pour exemple l'extension des bras.

Même dans les temps modernes, tous les maîtres qui ont voulu faire sentir fortement le Dieu ont été obligés de réduire considérablement, sous ce rapport, la portée des effets naturels sur un corps ainsi suspendu et ainsi

torturé. Le réaliste le plus prononcé change les termes de la convention; mais il ne peut s'empêcher de faire un compromis.

L'usage du *suppedaneum* s'accorde mieux avec la noblesse d'attitude qu'il convient de donner au Sauveur sur la croix, et ce n'est qu'au XIII[e] siècle que la suppression en est devenue commune, alors aussi seulement que l'on a commencé à n'attacher les pieds qu'avec un seul clou; à tous égards, il doit donc sembler préférable, sous ce rapport aussi, de s'attacher aux données qui sont à la fois les plus conformes aux probabilités historiques et les plus favorables au but que l'on doit se proposer.

Notre-Seigneur donne lieu, lorsqu'il est descendu de sa croix, aux compositions comprises en Italie sous le nom générique de *Pietà*, c'est-à-dire faites pour exciter une piété compatissante par la vue du Sauveur mort pour nous. Réservant pour le moment où nous nous occuperons de la série des différents mystères, celles de ces compositions qui restent dans l'ordre des faits, nous ne parlons ici que des *Pietà* qui se réduisent et peuvent se réduire à la figure seule de Notre-Seigneur exposée directement à nos regards, l'office des autres personnages qui peuvent l'accompagner étant



57

Pietà des Heures de Thielman Kerves.

de nous le faire considérer, ou de nous offrir le modèle des affections que sa vue doit nous inspirer. Toutes les *Pietà* se distinguent des *Ecce homo* en cela que le Sauveur y apparaît en tant que mort; mais elles peuvent s'en rapprocher beaucoup, quand cependant il s'y tient debout.

Il est beaucoup de *Pietà* où Notre-Seigneur, soit dans cette position, soit dans une autre, est soutenu par la sainte Vierge, par quelques autres saints personnages, par un ou plusieurs anges. Alors même que c'est

un ange, comme dans l'exemple que nous donnons, cette disposition est moins idéale. Il est moins idéal effectivement de supposer qu'un corps mort est tenu debout par le ministère des esprits célestes, que de lui attribuer comme naturellement une semblable position.

Ces *Pietà* se multiplient sur la fin du XIVe siècle, et il ne paraît pas que leur origine fût alors fort ancienne. Les images de Notre-Seigneur qui embrassent comme abstractivement la pensée de la Passion entière et de toutes ses phases remontent elles-mêmes au XVe siècle, et probablement ne remontent pas au delà. La plus remarquable des compositions qui se rapportent à cet ordre d'idées est celle qui est connue sous le nom de *Messe de saint Grégoire.* Alors le Sauveur est vivant debout sur l'autel, marqué de ses stigmates sacrés aux pieds et aux mains, y versant toujours son sang par la plaie de son côté, entouré de tous les instruments de la Passion. Il est manifeste que la pensée embrasse comme se renouvelant, quant à son efficacité souveraine dans le saint sacrifice de la messe, toute la période douloureuse qui, commencée au jardin des Olives, s'acheva au saint sépulcre.

D'autres compositions n'offrent plus d'allusion ni à la vision du saint pape, ni à la sainte messe, et il n'en est pas alors qui pose plus complétement de face ce problème, le plus fondamental peut-être de tous ceux qui sont proposés à l'art chrétien : problème dont la solution doit consister à faire sentir au plus haut degré possible le Dieu, ou, ce qui est la même chose dans la circonstance, le Saint par excellence, dans l'expression portée aussi au plus haut degré de l'humiliation et de la souffrance.

VII.

JÉSUS TRIOMPHANT.

Dans l'ordre des faits providentiels, il fallait que le Christ souffrît d'abord, et que, par la voie des souffrances, il entrât ensuite dans la gloire. Nous avons vu comment l'art chrétien suivit une autre marche : il a longtemps représenté le Christ glorieux avant de le représenter souffrant. L'idée de triomphe éclatant ne prévalut toutefois qu'après la conversion de Constantin.

Une image du Christ peut recevoir toute sa valeur, relativement à la

pensée de triomphe, par le fait des conditions où elle est placée, indépendamment de son attitude et de son expression, soit qu'on l'ait représenté assis ou debout, en buste ou en pied, soit même qu'on l'ait renfermé dans un cadre si étroit, qu'il n'y ait pas de place pour les bras et qu'on ne voie que la tête seule. Mais la disposition des mains et des bras, dès lors qu'il y a place pour eux dans une image de ce genre, est déterminée par l'usage d'une manière qui souffre peu d'exceptions : la main droite est presque toujours levée, pour parler, pour commander ou pour bénir, tandis que la main gauche est ordinairement chargée du livre. Ce geste de la main droite suffit d'ailleurs pour donner à une image du Christ le caractère triomphant. Une image isolée ainsi caractérisée, ou l'étant au moyen de sa position, d'un encadrement d'honneur, doit être entendue, par le fait de son isolement même, dans un sentiment de généralité qui s'applique au règne éternel et parfait du Sauveur, comme à son règne social en ce monde, à son règne intérieur dans les âmes, à toutes les circonstances, en un mot, où il a triomphé.

Jésus a triomphé dans sa résurrection, il a triomphé dans son ascension ; pendant sa vie mortelle, au moment de sa transfiguration, il s'est montré dans l'éclat de sa gloire; son entrée à Jérusalem avant sa Passion fut un pacifique triomphe; les visions de l'Apocalypse, l'attente du jugement dernier, le font apercevoir dans toute la splendeur de sa puissance souveraine. Suivant le cours des temps, il a été représenté triomphant en des circonstances plus ou moins empruntées à ces différents mystères, sans que la représentation ait cessé pour cela d'avoir un grand caractère de généralité. On ne devra donc pas s'étonner que, dans ces circonstances mêmes, des images du Sauveur soient entourées de personnages et de symboles accessoires, qui participent à l'idée de son triomphe et de sa domination universelle, par delà toute application à aucun fait particulier.

Notre-Seigneur a triomphé même sur la croix; en conséquence, les premiers crucifix étaient eux-mêmes conçus dans un sentiment de triomphe ; cependant, une image de Jésus crucifié ne saurait être comprise parmi celles où nous le disons directement triomphant ; mais des images de cette catégorie ont très-bien pu être représentées sur la croix ou au-dessus de la croix.

Notre-Seigneur triomphe par son Église et avec son Église : de là un motif spécial de lui associer dans son triomphe saint Pierre et saint Paul.

La loi évangélique est le gage de l'union contractée entre le divin Époux et sa très-sainte Épouse ; de là, un juste motif pour que Jésus, au sein de sa gloire, fasse à saint Pierre le don de cette loi d'amour, lui en confie l'interprétation et le dépôt, comme on le voit sur le sarcophage du musée de Latran, dont nous reproduisons la partie centrale : composition si remarquable par la figure allégorique de l'air ou du firmament, sur laquelle repose le triomphateur pour dire qu'il est élevé au plus haut des cieux.



58

Jésus triomphant élevé sur le firmament. (IVe siècle.)

Tout triomphe suppose un combat; mais, dans une composition comme celle-ci, le Christ n'a plus d'ennemis, ils sont tellement vaincus qu'aucun d'eux ne saurait paraître en sa présence. Quand les idées de jugement, de partage, de réprobation, viennent à s'exprimer, les puissances adverses se montrent, mais le combat est fini ; quand le Sauveur foule aux pieds l'aspic et le basilic, on peut dire que le combat dure encore, bien que l'issue de la lutte ne soit pas incertaine. Cet état de lutte victorieuse, mais enfin de lutte, n'eût pas paru convenable pour la solennelle majesté des frontispices principaux; mais, sur des monuments de moindre importance, comme étaient les ivoires sculptés, dès l'antiquité chrétienne, le texte du

psaume XC servit de thème aux artistes ; nous en donnons un exemple d'après un ivoire du musée du Vatican.

Dans la troisième vision de l'Apocalypse, le Fils de Dieu est dépeint, dans son triomphe, sous les formes les plus belliqueuses. Monté sur un



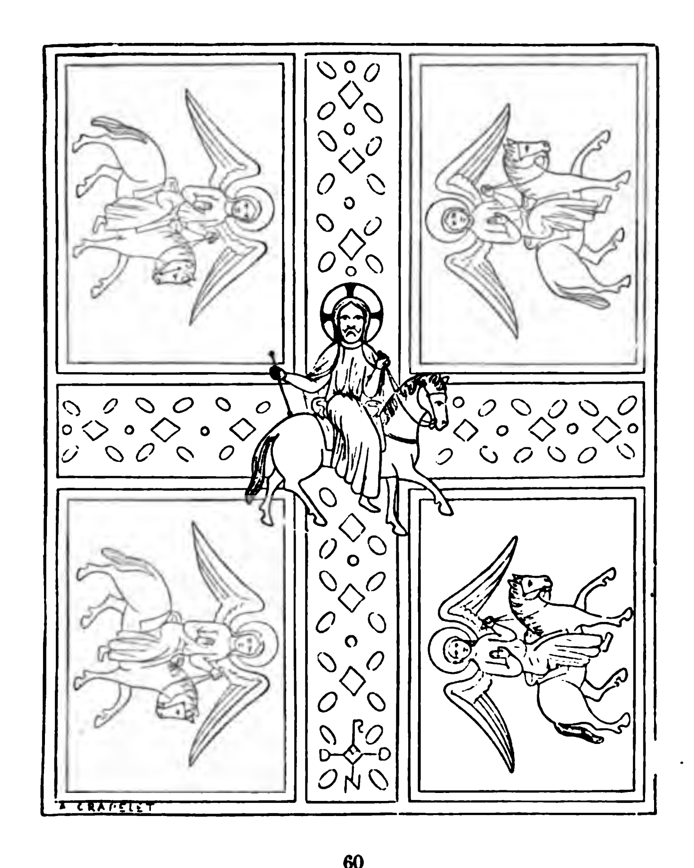
59

Christ foulant aux pieds le lion et le dragon.

cheval blanc, la tête ceinte d'une multitude de diadèmes, il juge et combat, armé de ce glaive qui sort de sa bouche et tranche de toutes parts. Qu'on ait essayé de représenter ces magnifiques images, ce n'est pas douteux. Parmi les fresques du XIIe siècle qui revêtent la crypte de la cathédrale d'Auxerre, on remarque sur la voûte une grande croix gemmée qui la coupe tout entière, et au centre de laquelle le Christ apparaît monté sur un cheval blanc et un sceptre à la main ; on le reconnaît sans incertitude

à son nimbe crucifère. Dans les cantons de la croix, il est accompagné de quatre Anges, aux ailes déployées, et aussi montés sur des chevaux blancs.

A cette image de l'Apocalypse, on a pu supposer que se rapportaient les cavaliers posés aux frontispices de beaucoup d'églises romanes, particulièrement en notre Poitou. Tous ces cavaliers n'ont pas absolument la même signification. Quelquefois ils peuvent représenter saint Georges ou



60

Christ triomphant à cheval. (Fresque d'Auxerre.)

saint Martin ; mais quand on voit une petite figure humaine foulée aux pieds de leurs chevaux, il est bien probable que cette petite figure est une personnification des puissances ennemies : l'idolâtrie, le monde, le démon, l'erreur, le péché ; et alors il n'y a guère d'alternative possible qu'entre deux interprétations fort rapprochées l'une do l'autre : ce cavalier repré-

senterait le triomphe de l'Église ou dans la personne du Fils de Dieu, ou au moyen d'un symbole de sa puissance.

Au cycle du Christ triomphant se rattachent encore les compositions où, ce divin Sauveur étant dans la gloire, on s'est proposé principalement de mettre en relief les honneurs accordés à ceux qui sont appelés auprès de lui : soit des Saints couronnés de sa main pour exprimer leur béatitude, soit des princes recevant aussi de lui des couronnes pour consacrer leur puissance. En résumé, on a commencé par faire de la gloire du Fils de Dieu le sujet direct et principal de beaucoup de ses images. On s'est ensuite proposé plus ou moins d'autre but en le représentant de la sorte. Et, à mesure qu'on se rapproche des temps modernes, les représentations de ce genre, quels qu'en soient les termes et le but, deviennent de plus en plus rares, et l'on arrive à ne connaître plus guère d'autre manière d'exalter le Sauveur que par la représentation directe des mystères glorieux de la Résurrection, de l'Ascension et du Jugement dernier, de plus en plus ramenés du point de vue des idées à celui des faits.

Ne serait-il pas à désirer que, dans toutes les églises, indépendamment du crucifix, on remît en usage habituel une autre image qui nous montrât, en regard du Dieu mort pour nous, le Dieu qui règne à jamais et avec qui nous devons régner, ce même Jésus notre Sauveur, notre maître, notre modèle, notre juge et notre récompense ?

L'Église est rentrée dans la voie des grandes épreuves ; le monde cesse de plus en plus d'être chrétien, et il semble que les motifs de présenter aux fidèles Jésus, leur chef, comme le perpétuel vainqueur de tous leurs ennemis, acquiert d'autant plus d'à-propos que la lutte menace d'être vive.

CHAPITRE IV

DE LA SAINTE VIERGE.

I.

DU TYPE DE MARIE.

En Jésus est le type le plus accompli de la beauté virile; en Marie, le type le plus accompli de la beauté chez la femme.

Concevez une tête de la régularité de lignes la plus parfaite; que ces lignes, loin d'avoir aucune rigidité, s'assouplissent sous les plus douces inflexions; aux proportions de la beauté plastique, ajoutez tout ce que la physionomie peut avoir de charmes; que dans cette physionomie la plus haute intelligence s'unisse aux affections les plus tendres, sous un voile de modestie et de pureté; qu'il s'en exhale une suavité exquise, qu'il y règne une sérénité sans pareille :vous êtes dans la bonne voie pour bien représenter Marie; Dieu seul sait combien vous approcherez du modèle.

La figure de Marie est une source intarissable de chefs-d'œuvre, et un but inaccessible. Faites des vierges sur tous les tons, dans tous les caractères, dans toutes les situations; passez de la majesté la plus sublime à la douceur la plus suave, comprenez qu'elle est reine, souvenez-vous qu'elle se dit une servante, donnez du meilleur de votre âme. Quel que soit votre talent, quand il irait jusqu'au génie, représenter la Mère de Dieu comme on la voit dans le ciel, est ici-bas démesurément hors de la portée de tout pinceau humain : vous pouvez, au contraire, la peindre avec un éclat dont elle fut privée sur la terre; vous ne la peindrez jamais aussi accomplie, aussi belle qu'elle le fut en réalité dans les moindres actions de sa vie, vous n'en pourrez même pas approcher. Jamais, en voyant son image, nul ne pourra dire : C'est bien elle! Mais de ces efforts naîtront les images les

plus belles, les plus nobles, les plus suaves, les plus dignes que la main humaine soit capable de produire; Marie s'en tiendra honorée, et on se sentira, en les voyant, porté vers elle ; le beau redeviendra ce qu'il doit être : un attrait vers le bien; et si l'artiste a su s'élever plus haut vers les sommets du bon et du beau, son œuvre, invitant à la prière, demeurera elle-même une prière permanente.

Les premiers chrétiens n'avaient-ils pas conservé traditionnellement quelques souvenirs des traits de Marie, n'avaient-ils pas même conservé quelques-unes de ses images? Nous avons admis la probabilité de ce souvenir et de cette conservation, quant à Jésus ; les mêmes vraisemblances ne s'appliquent-elles pas à sa très-sainte Mère ? La beauté réelle de Marie est insaisissable et intraduisible, nous ne retirons rien de ces expressions ; mais les copies de cette Vierge admirable, si pâles qu'elles soient par rapport à l'original, ont dû cependant, dans la bouche ou sous la main de ceux qui ont pu la décrire ou la peindre, après l'avoir vue, prendre quelque chose d'elle qui soit encore préférable, pour fournir les éléments de son image, à tout ce que l'on pourrait tenter de purement imaginaire.

Si on étudie les descriptions et les images de Marie données comme remontant à elle-même, on sera forcé en effet de le reconnaître : c'est là que se trouve le plus de supériorité, et les éléments d'un type qui, s'élevant au-dessus des conditions vulgaires, demeure parfaitement distinct de tout ce qu'imagina l'art antique dans ses meilleurs jours.

Ces traditions ont le tort de n'apparaître dans l'histoire que bien tardivement; mais rien ne prouve qu'elles ne reposaient pas sur des documents plus anciens, qui existaient encore au XIVe siècle, comme l'a prétendu Nicéphore Caliste, qui alors s'en est fait l'écho, et ce n'est pas sans une certaine confiance que nous relevons les traits suivants dans la description qu'il a donnée de Marie :

« Sa taille était moyenne ; cependant quelques-uns pensent qu'elle « était au-dessus de la moyenne. Elle avait le teint couleur de froment, « les cheveux blonds, les yeux vifs, la prunelle tirant sur le jaune et à peu « près de la couleur d'une olive, les sourcils d'un beau noir et bien ar- « qués, le nez assez long, les lèvres vermeilles, et dont il ne sortait que « des paroles pleines de suavité; sa figure n'était ni ronde ni allongée, « mais un peu ovale ; elle avait les mains et les doigts longs. Elle était « ennemie de tout faste, simple dans ses manières, ne s'occupant nulle-

« ment de faire ressortir les grâces de son visage, n'ayant rien de ce qui « tient à la mollesse, mais agissant en tout avec la plus grande humilité ; « les habits qu'elle portait étaient de la couleur naturelle de la laine : c'est « ce que prouve le voile dont elle se couvrait la tête, et que l'on possède « encore maintenant. En un mot, une grâce infinie répandait un éclat « divin sur toutes ses actions. »

On se souviendra, aussi, que Nicéphore termine la description des traits de Notre-Seigneur, en disant qu'il ressemblait en tout à sa divine et chaste Mère, et le cardinal Frédéric Borromée insiste pour que les peintres se souviennent de cette ressemblance.

Comparez à cette description les plus anciennes images de Marie, celles principalement qui sont attribuées à saint Luc : vous trouverez de part et d'autre la plus grande analogie. Personne n'essaiera de soutenir, après s'être mis un peu au courant de la question, que saint Luc ait effectivement peint de sa propre main les images de Marie qui lui sont attribuées; ce que l'on peut tenter de plus favorable pour la plupart d'entre elles, consiste à montrer que la vénération dont elles sont l'objet, repose sur un fondement ancien et raisonnable, et que leur filiation, remontant à saint Luc par voie plus ou moins directe, n'est pas dénuée de probabilité. Pour nous, nous inclinerions volontiers vers les conclusions suivantes :

Originairement ont été peints divers portraits de la sainte Vierge par quelqu'un de ses contemporains, ou de son vivant ou peu après sa mort, et faisant à saint Luc l'application du principe de la possession, *melior est conditio possidentis,* on ne voit aucun motif d'affaiblir la tradition d'après laquelle il serait lui-même ce peintre primitif; mais on doit reconnaître combien il est difficile qu'aucune de ses œuvres nous soit parvenue telle qu'elle serait sortie de sa main; nous n'en aurions donc que des copies, ou tout au plus des retouches[1].

Les images des IIe, IIIe et IVe siècles, peintes dans les Catacombes, qui ont été l'objet d'un précieux traité de M. de Rossi, sont absolument dépourvues du caractère de portrait. Quant au type de figure, elles n'ont rien de commun entre elles; elles sont conçues dans le système de représentation large, propre aux monuments dont elles font partie ; il suffisait au but proposé de représenter une mère portant son enfant, les accessoires de la composition venant dire d'une manière non douteuse quelle est cette mère.

1. Voir la planche du frontispice et les éclaircissements donnés sur la planche XXXI.

L'importance de ces images vient de l'intention d'honorer, par leur moyen, la Vierge Marie en tant que Mère de Dieu, et c'est à ce point de vue qu'elles retrouveront bientôt, ci-après, la place qui leur est due.

Dans le système le moins favorable aux images attribuées à saint Luc, si l'on s'en tient à celles qui ont un plus grand parfum d'antiquité, elles seraient encore du ve siècle, et alors même elles mériteraient toute notre attention, comme étant les premières qui nous offrent le type de la sainte Vierge conçu d'une manière soutenue, et sous ce rapport, sans être entre elles d'une parfaite ressemblance, elles s'accordent trop bien quant aux linéaments principaux, pour ne pas donner à croire qu'elles procèdent ou d'un modèle unique ou des œuvres d'un même artiste. Entre elles, à s'en tenir à celles qui existent encore aujourd'hui, il en est quatre qui nous ont attiré principalement : à Rome, les Vierges de Sainte-Marie-Majeure, de l'*Ara cœli*, et de l'hôpital de la Consolation; à Venise, la Vierge *Nicopeja*. Comme d'ailleurs elles sont composées différemment, les unes avec l'enfant Jésus, les autres isolément, avec un même type de visage foncièrement, elles donnent dans leur ensemble une idée des variétés de forme que peuvent prendre légitimement les images de Marie. A ce point de vue, nous reviendrons sur chacune d'elles. .

Dans ce moment, le but que nous nous proposons est d'incliner l'art vers le choix d'un bon type de Vierge, ou plutôt de déterminer dans son intérêt un type de Vierge qui soit le meilleur possible; et nous disons : prenez le type fourni par ces antiques images dans ce qu'elles ont de commun, ou tenez-vous-en à l'image de Sainte-Marie-Majeure, à ce point de vue la plus satisfaisante de toutes, et comparez-leur tout ce qui a été fait de mieux, parmi les images de Marie : vous verrez qu'aucune qualité essentielle ne se rencontre ailleurs qui n'ait là son fondement, et nulle autre part vous ne trouverez une si heureuse balance de tout ce qui doit être réuni dans la plus humble des vierges, la plus charmante des mères, la Reine du ciel, la Mère de Dieu. Tel aura insisté sur la dignité, tel se sera complu dans la grâce : le solennel, le majestueux, le fort, le gracieux, le naïf, le candide seront tour à tour poursuivis, mais précisément de manière à se nuire ou même à s'exclure les uns les autres. Nous ne parlons pas seulement de la physionomie qui s'empreint de ces sentiments suivant les circonstances, mais des lignes et des traits qui en portent l'empreinte permanente; plus d'allongement, plus de rigidité, et toute grâce disparaît; le visage plus rempli, s'il est aussi plus anguleux, il peut en résulter une

impression de force, au détriment de ces autres qualités. Avec des contours plus arrondis, on tombera dans la mollesse ou dans quelque chose de trop commun. Prenez garde au contraire à ces élements de dignité que l'on croirait trouver dans le délicat et le svelte. Ces qualités confinent un peu à ce qu'il y a de trop grande délicatesse, de trop d'énervement dans l'éducation des classes élevées, d'étiolé faute de grand air. L'artiste cependant doit se défier encore plus de la bonne santé et de la fraîcheur qu'il rencontrerait dans une jeune fille des champs, sous peine de laisser échapper l'élévation dont le besoin, dans la cause, est bien plus grand encore. Avec des yeux moins ouverts, des lignes moins longues et plus onduleuses, vous descendez facilement des régions du beau dans le domaine du joli, mais le succès que vous vous promettez est un écueil. L'abaissement du ton est au détriment du grand art comme de la vérité du modèle. Un degré plus bas, et l'on rencontre les lignes sautillantes de la gentillesse; relevées par un air de modestie et de recueillement, nul doute qu'elles ne puissent plaire dans tout un monde de personnes pieuses; mais il appartient à l'art sérieusement chrétien de soutenir le goût, et non de fléchir sous le poids de ses défaillances.

Suivez dans le cours des temps les vicissitudes éprouvées par le type traditionnel de Marie, vous le verrez se modifier selon les diverses tendances que nous venons de passer en revue, et toujours quand vous vous demanderez comment telle ou telle image pourrait être ou plus pure, ou plus digne, ou plus douce, ou plus simple, vous reconnaîtrez que vous ne pouvez mieux faire que de revenir à nos antiques portraits : à ce visage modérément plein, modérément ovale, grave sans être sévère, placide et rempli de pensées suaves et pénétrantes; à ces traits fermes sans être tendus, à ces contours toujours noblement suivis et régulièrement soutenus. Et cependant, si vous vouliez les prendre directement pour modèle, vous sentiriez la nécessité de corriger ce qu'elles ont de trop byzantin, en l'assouplissant de manière à leur donner plus de simplicité, de naturel et une douceur qu'il faudrait, pour être vrai, rendre ineffable.

II.

DES VÊTEMENTS, DES ATTRIBUTS, DES EMBLÈMES DE MARIE.

SIMPLE et modeste en tout, Marie l'était assurément dans sa mise, mais non sans y apporter cette mesure et cette appropriation aux circon-

stances qui amènent chaque chose à sa véritable perfection ; elle atteignait en tout la beauté par la seule recherche du bien ; mais rien, chez elle, dans le seul but de se parer! Toujours humble et modeste, elle pouvait passer inaperçue au milieu des filles de Juda. Mais, aux yeux de l'artiste véritablement maître en matière de beau, rien ne vaut le drapé sans apprêt de souples vêtements de laine ajustés avec un soin conforme à leur destination. Une longue tunique liée sur les reins par une modeste ceinture, un manteau assez ample pour envelopper le corps et retomber en larges plis, sans embarrasser les mouvements, sans faire disparaître les formes et affecter un air de luxe en dépassant le besoin, tels seront toujours les vêtements les mieux appropriés à Marie.

Quant à la couleur de ces vêtements, on peut leur appliquer à peu près ce que nous avons dit des vêtements du Sauveur. Ceux-ci, dans certaines circonstances, ont pris l'éclat de la blancheur ; il est des circonstances propres à Marie où il convient d'en appliquer aux siens la pureté, en l'associant au bleu céleste, lorsque, par exemple, on représente sa conception immaculée. On se souviendra qu'à Lourdes, elle est apparue vêtue de blanc, avec une large ceinture bleue. Les motifs aussi ne manquent pas aux artistes pour qu'ils puissent se croire autorisés à vêtir richement la Reine des Anges et des Vierges, lorsqu'ils sont appelés à mettre en relief sa dignité.

Il est dans l'ordre que le ton s'élève quand la Mère de Dieu est affranchie des liens terrestres ; et le seul fait de la représenter avec son divin Fils dans les bras n'implique nullement l'obligation de la supposer encore habitante de Nazareth ou voyageuse à Bethléem et en Égypte : elle est au ciel, et nous la mettons sur nos autels ; son Fils est notre Dieu, notre Roi, non plus ignoré, mais solennellement reconnu ; et cette représentation est idéale, dans ce sens qu'une pareille reconnaissance n'a pas eu lieu, tandis qu'elle le portait effectivement, petit enfant, sur son sein. Alors même, toutefois, nous rappellerons qu'il y a dans une attitude où l'aisance et la douceur s'unissent à la noblesse du maintien, au milieu des grandeurs comme au sein des abaissements, plus de majesté que ne peuvent jamais en prêter l'éclat des insignes et les richesses des vêtements.

Il importe, à notre avis, que la tête de Marie soit toujours couverte d'un voile et ses pieds toujours chaussés, s'ils ne sont abrités de longs vêtements. On ne peut pas dire que ni l'une ni l'autre règle aient été d'un usage toujours constant et universel ; mais, assurément, il vaut mieux,

quant au voile, prendre le signe connu de la modestie pour la femme, dans saint Paul et dans les usages de l'Église romaine que dans la pratique d'aucun peuple particulier et d'aucune école artistique. La nudité des pieds souffre encore moins de discussion ; les exemples en sont rares à partir du moment où le langage iconographique s'est fixé dans l'art chrétien jusqu'à l'époque où l'on était venu à en perdre le sens. C'est faute de l'avoir connu que beaucoup d'artistes bien intentionnés ont encore, de nos jours, donné des exemples contraires. Chez Celle que l'on appelle, avec tant de raison, un « jardin fermé », on ne doit rien laisser à découvert de ses chairs virginales que ce qui strictement a besoin de l'être : le visage et les mains. La manière de voiler la tête de Marie la plus accréditée est celle qui consiste à se servir à cet effet de son manteau relevé. Cependant nous ne verrions pas qu'il y eût lieu de reprendre ceux qui se serviraient d'un voile blanc, soit en l'employant isolément, soit en le laissant paraître sous le manteau, afin de mieux ménager la transition, si ce manteau est trop haut de teinte, avec les chairs et leur douce coloration.

Les images de la sainte Vierge étant considérées ou par rapport aux bienfaits que nous lui devons, ou par rapport aux honneurs que nous lui rendons, ses attributs doivent participer de ces deux ordres d'idées. Elle nous apporte le salut et la paix, puisque c'est par elle que nous est donné le Sauveur, le souverain auteur de notre réconciliation avec Dieu. En conséquence, la croix a pu lui être donnée pour attribut. Les colombes et l'olivier, qui accompagnent les Orantes comme contre-partie des brebis et du palmier attribués au Bon Pasteur, sont parfaitement à leur place près de la Mère de miséricorde, lorsque c'est elle principalement que l'on doit reconnaître dans l'attitude de l'intercession perpétuelle.

Quant aux honneurs à rendre à la Mère de Dieu, on ne peut aller plus loin que de l'assimiler en quelque sorte à son divin Fils par la participation aux signes honorifiques attribués au Sauveur lui-même, en tant qu'ils ne signifient pas sa divinité ; elle participe à sa royauté, et il est juste de lui attribuer à elle-même le sceptre et la couronne. Aucun de ces attributs, cependant, ne lui est absolument propre, puisqu'elle ne les reçoit qu'à titre de participation ; il importait qu'il lui en fût donné un autre plus distinctif, et celui qu'elle a reçu le plus souvent est l'étoile. Marie est l'étoile de la mer, qui sert de guide au navigateur dans le voyage de cette vie ; elle est l'étoile du matin, qui annonce le lever du soleil de justice, et, après ce divin soleil, de tous les astres les plus radieux ; elle n'est pas le soleil,

mais elle est revêtue du soleil ; comme elle n'est pas le salut, mais elle est le prélude du salut.

Quelquefois l'étoile est suspendue sur la tête de Marie ; quelquefois elle est appliquée sur son voile ; le plus souvent elle repose sur l'épaule droite ; quelquefois elle est transportée sur l'épaule gauche ; plus rarement on la voit sur les deux épaules à la fois.

Rien n'est plus varié que la forme de ces étoiles. Quelques-unes prennent une queue et deviennent des comètes. Quelquefois elles tendent à devenir des fleurons, et il arrive que la forme de fleurons vient à prévaloir complétement. Alors les images de l'étoile, de la fleur, du rejeton, qui s'associent dans le langage du prophète Isaïe, semblent se confondre dans l'esprit des artistes. Ailleurs, la fleur, formée de quatre pétales, ou se changeant en quatrilobe, se rapproche de la croix ; puis les pétales s'entrecroisent, et alors les idées de croix, de fleur et d'étoile semblent se confondre.

Cependant l'étoile ayant prévalu de bonne heure, préférablement au fleuron, comme signe attaché aux vêtements de Marie, l'idée de la fleur ou du rejeton, qui lui est si naturellement appliquée elle-même, fut relevée sous une autre forme. Tout spécialement dans les écoles rhénanes et en France, on aima, dès le XIIe siècle, à mettre une fleur dans la main de Marie ; mais, vu le caractère sculptural des monuments et la disposition où l'on était alors de représenter en Marie surtout la Reine, cette fleur, qu'il est, dans certaines circonstances, impossible de confondre avec le sceptre, tend facilement à en prendre l'aspect, le sceptre étant lui-même fleuronné quand il vient à prévaloir manifestement.

A des époques plus modernes, où les tendances ont passé à la grâce avec moins de souci de la dignité, on s'est plu à entourer Marie de fleurs, à lui en mettre dans la main. Il s'agit beaucoup moins alors de rappeler la fleur ou le rejeton prophétique que d'exprimer par des emblèmes les vertus de la Vierge des vierges. Aucune fleur ne lui convient mieux dans cet ordre de pensées que le lis de la pureté et la rose mystique de l'amour.

Des attributs moins fréquemment donnés à la sainte Vierge sont la pomme et le livre. La pomme est reconquise et indique la nouvelle Ève venue pour réparer la faute de la première. La signification du livre entre ses mains n'est pas aussi bien déterminée le plus souvent c'est le livre des saintes Écritures, le livre qui contient les secrets de Dieu, quelquefois

simplement un livre de prière. Le rosaire et le scapulaire, donnés comme attributs à Marie, sont d'un usage tout moderne : usage néanmoins très-bien justifié.

Aux attributs placés dans les mains de la sainte Vierge, ou directement appliqués sur ses vêtements, il faut ajouter les emblèmes qui, à différents points de vue, peuvent lui être associés, et ceux qui, représentés avec elle ou sans elle, ensemble ou séparément, ont été et peuvent être employés en grand nombre pour exprimer ses prérogatives : cette femme prodigieuse qui apparaît dans le ciel à saint Jean, revêtue du soleil, la lune sous ses pieds, une couronne de douze étoiles sur la tête, représente tout à la fois l'Église et Marie. Le soleil, la lune, les douze étoiles sont donc applicables comme emblèmes à la Mère de Dieu ; la question de savoir si on mettra sous ses pieds le croissant dans un sens ou dans l'autre est une question de pur agencement, car il ne s'agit pas en cela de rendre les effets de la nature, mais d'en rappeler le symbolisme par des indications.

L'on peut mettre sous les pieds de Marie le serpent infernal : ce motif de représentation, quoique d'un usage tout moderne, se justifie très-bien, comme nous le verrons expressément, lorsque nous parlerons de l'Immaculée Conception.

Dans la liturgie sacrée, dans les prières de l'Église, des emblèmes multipliés sont appliqués à Marie par voie de comparaison : le cèdre, le cyprès, le palmier, l'olivier, le platane, le rosier, ou plutôt tout un bosquet de rosiers ; tous ces emblèmes réunis ne suffisent pas avec le souvenir des lieux embellis par leur présence : — le Liban, la montagne de Sion, Cadès, Jéricho, les champs les plus fertiles, les rives les plus riantes, — pour dire tout ce qu'il y a dans Marie d'attrait, de fraîcheur, de grandeur et de beauté ; l'énumération continue : le baume, la cannelle, la myrrhe la plus pure fournissent, pour lui être comparés, l'idée des odeurs les plus suaves ; et le pinceau, déjà vaincu par la parole, est mis dans l'impossibilité de la suivre. Mais il est d'autres images dont il est en son pouvoir, au moins, de rappeler le souvenir. Marie est comparée à la vigne, elle est un miroir, un trône, non pas seulement un vase, mais il faut toute une série de vases pour la représenter ; elle est doublement une tour par sa force à l'abri de toute attaque, une maison d'or par son prix inestimable, l'arche d'alliance, la porte du ciel. Les litanies où elle est invoquée sous tous ces noms, sont loin d'épuiser la série de tous les titres qui lui sont applicables : on ne peut oublier l'arc-en-ciel, le buisson ardent, la toison

de Gédéon, la nuée d'Élie, l'arche de Noé, l'échelle de Jacob, l'épi de Joseph, la corbeille où Moïse fut sauvé des eaux, la fronde de David, le trône de Salomon, cette maison élevée par la Sagesse et portée sur sept colonnes, le jardin du Cantique des cantiques, le livre d'Isaïe, la montagne de Daniel, etc.

Marie est encore la cité de Dieu, un jardin parfaitement clos, une source d'eau vive, un puits, si on en considère l'abondance et la profondeur; une fontaine jaillissante, si on s'attache à leur éclat, à leur fécondité.



61

La Vierge immaculée. (Vignette de Josse Clichetove.)

Ces dernières figures l'accompagnent, avec beaucoup d'autres des emblèmes précédemment cités, dans une vignette qui eut beaucoup de succès au commencement du XVIe siècle, et que nous reproduisons. La composition tout entière est dominée par la pensée de l'Immaculée Conception,

exprimée au moyen de ces paroles : *Tota pulchra es, amica mea, et macula non est in te.*

La figure principale de Marie est serrée de trop près par tous les emblèmes qui l'entourent, et il eût été préférable de laisser plus d'espace et d'établir plus d'ordre entre eux : aussi nous ne donnons pas cette vignette comme un modèle d'agencement, mais afin de faire comprendre tout le parti que l'on peut tirer, en même temps pour l'ornementation, et au profit des idées, d'une succession d'emblèmes bien choisis, dessinés avec goût et bien distribués.

III.

DE LA VIERGE-MÈRE.

On a prétendu que la sainte Vierge n'avait été représentée avec son Fils entre ses bras qu'après le concile d'Ephèse, et dans le but de célébrer son titre de Mère de Dieu, qui venait d'être plus solennellement proclamé. Ces images durent en effet se multiplier alors dans un esprit de réparation proportionnée à l'injure que Nestorius lui avait faite, en essayant criminellement de lui retirer ce titre ; mais il est absolument faux que leur origine ne soit pas plus ancienne.

Il est vrai que, dans les plus anciennes peintures des Catacombes, le groupe de la Vierge-Mère et de l'Enfant-Jésus n'est pas d'abord représenté d'une manière purement abstraite; il est compris dans une composition plus étendue, ordinairement historique; mais il arrive que les faits eux-mêmes et leurs circonstances sont manifestement pliés à l'intention de rendre un culte au divin Enfant et à sa très-sainte Mère, et dans les plus anciennes images de la Vierge-Mère que nous fournissent les Catacombes, c'est le fait même de la maternité divine qui est l'objet de la représentation.

Dans la peinture du cimetière de Sainte-Priscille que nous reproduisons, peinture attribuée par M. de Rossi à la fin du Ier siècle ou au commencement du IIe, nous voyons une jeune mère assise et tenant un enfant nu, tourné vers son sein. Hors les circonstances de lieu, sans l'étoile qui la surmonte, sans le prophète qui, un volume à la main, dirige l'autre main à la fois vers le groupe de la Mère et de l'Enfant et vers l'étoile, pour

montrer leur corrélation, on ne verrait là qu'une mère et un enfant ordinaires ; rien d'ailleurs, ni dans la pose, ni dans les types, ni au moyen de quelques attributs, n'indique une dignité, un caractère supérieurs, et c'est pour cette raison que nous considérons en particulier cette image comme représentant un fait, le fait de la maternité divine, et non comme une représentation absolument personnelle de la nature des portraits.



62

Vierge du cimetière de Sainte-Prisales. (IIe siècle.)

Où, parmi les peintures des Catacombes, la sainte Vierge se fait le mieux reconnaître de prime abord, et sans qu'il soit besoin d'aucune interprétation, c'est dans la scène de l'*Adoration des Mages*, et là il est naturel qu'elle porte son divin Fils dans un sentiment de dignité, en rapport avec l'honneur qui lui est rendu. Alors, quand, de plus, Jésus et Marie sont représentés directement tournés vers les spectateurs, et que leurs illustres visiteurs sont réduits à deux ou portés à quatre pour obtenir une disposition symétrique, comme dans la composition du cimetière de Sainte-Domitille que nous reproduisons, on voit que la Mère et le Fils sont directement représentés en vue des hommages que les fidèles sont appelés à leur rendre.

Cependant, dans cette composition, les conditions de fait sont comme un voile jeté sur l'honneur et le culte que l'on voulait rendre à la

maternité divine; cette dernière intention au contraire s'affirme dans la peinture du cimetière de Sainte-Agnès que nous reproduisons également.



63

Vierge du cimetière de Sainte-Domitille et les quatre Mages. (IIIe siècle.)

Marie ayant les bras étendus pour prier ne peut pas s'en servir pour soutenir son divin Fils. Jésus alors est suspendu devant elle par sa propre vertu, et de la sorte sa nature surhumaine se trouve forcément exprimée. Nous donnons à ce mode de représentation le nom d'Orante-Mère, parce que la très-sainte Vierge s'y voit tout à la fois représentée en Orante et comme Mère de Dieu. Il y en a des dérivés où l'Enfant divin



64

Vierge du cimetière de Sainte-Agnès. (IVe siècle.)

est suspendu sur le sein de sa très-sainte Mère, sans qu'elle élève les mains : en voici, à la page suivante, un du XIIIe siècle, qui est emprunté à un vitrail de Chartres, où elle n'en élève qu'une seule.

On voit d'ailleurs dans cette composition que six des dons du Saint-Esprit étant représentés par six colombes, le septième, don de sagesse, se confond avec la Sagesse éternelle, qui n'est autre que Jésus lui-même.

La composition de l'Orante-Mère s'est maintenue dans l'Église grecque dans ses conditions primitives, et encore aujourd'hui son effigie distingue le sceau du mont Athos. Il y a lieu d'en rapprocher les vierges vues de face, où l'Enfant Jésus étant soutenu par sa très-sainte Mère, au moins de l'une de ses mains, les axes de leurs corps restent cependant



65

Vierge aux six colombes. (Vitrail de Chartres.)

parallèles. Dans ces conditions, il est manifeste en effet que l'on veut encore fortement accentuer l'idée de la divinité du Fils, et par conséquent la maternité divine de la Mère. L'exemple que nous en donnons est du IXe siècle environ, et emprunté aux fresques nouvellement découvertes dans l'ancienne basilique de Saint-Clément, à Rome; il est d'autant plus remarquable, au point de vue de la transition, que la Vierge élève vers le ciel une de ses mains, ce qui en fait une *Demi-Orante*.

C'est, dans tous les cas, par le caractère du divin Enfant que celui d'une Vierge-Mère se détermine le mieux, selon la manière dont il se pose

dont il agit, dont il se manifeste; son attitude à elle-même est réglée, et ses sentiments sont dirigés. Dans Jésus sur le sein de Marie, ou le divin prédomine, ou le divin et l'humain se balancent, ou l'humain l'emporte. Nous venons de voir les compositions les mieux caractérisés dans le sens



66

Sceau du mont Athos.

du divin. On peut dire que l'humain est exprimé d'une manière plus sensible lorsque Jésus est porté de côté sur l'un des bras de Marie, dans la position la plus ordinaire au commun des mères. Si alors, cependant, il



67

Vierge de Saint-Clément.

élève la main pour parler ou pour bénir, il montre en même temps son autorité, il montre qu'il est Dieu, et nous prenons ce geste comme carac-

téristique des Vierges-Mères les plus élevées en dignité parmi celles où le divin et l'humain se balancent à des degrés divers.

Les manifestations de l'amour maternel et filial entre Marie et Jésus, susceptibles de s'élever jusqu'aux plus pures effusions de la piété et de l'amour divin, susceptibles aussi de descendre jusqu'aux affections purement naturelles, servent ensuite à déterminer une autre série.

Les besoins de l'enfant, ses inclinations naturelles, auxquels Jésus s'est assujetti ou que l'on peut lui prêter, font passer à des groupes où son rôle devient de plus en plus familier, au point de descendre quelquefois jusqu'au puéril; mais le symbolisme, le mysticisme ont su le relever au point de maintenir dans ces combinaisons même, quelquefois à une grande hauteur, l'alliance du divin et de l'humain.

Tout est si bien mesuré dans la Vierge de Sainte-Marie-Majeure (*voir* au frontispice), qu'elle peut servir de point de départ pour toutes les séries; et nous ne trouvons nulle part ailleurs un équilibre aussi parfait du divin et de l'humain. La douce gravité de l'Enfant, le mouvement de sa main droite pour enseigner ou pour bénir, le livre tenu de sa main gauche, et même son âge, qui dépasse un peu celui où l'on est habituellement porté dans les bras de sa mère, font sentir vivement qu'il s'élève au-dessus de la nature commune et qu'il est Dieu; la manière naturelle dont il est porté, le demi laisser-aller de son geste, la naïveté de son maintien tout entier ne souffrent pas que l'on perde de vue son humanité. Et si l'on considère la Mère, c'est avec plus de charme encore que l'on aperçoit en elle un si parfait mélange de majesté sereine et de suave mélancolie; en la voyant si naturelle et si éloignée pourtant d'être vulgaire, on reconnaît que sa maternité est divine, et l'on s'aperçoit bien qu'elle n'est pas moins mère selon la nature.

Parmi les vierges qui dérivent plus immédiatement du type dont cette image est au moins le spécimen le plus remarquable, on en voit où, d'un côté, soit par de légères caresses, soit dans l'acte d'un chaste allaitement, le ton s'abaisse doucement sans cesser d'être élevé, car il faut avancer assez loin en deçà de l'antiquité chrétienne pour trouver dans ces épanchements de la nature quelque chose qui dépasse la mesure de la plus sage et de la plus pure convenance.

Dans l'esthétique, l'amour va certainement de pair avec l'intelligence, et en passant de l'intelligence à l'amour, assurément on ne descend pas; mais l'amour est plus facile à corrompre, et pour peu qu'il passe de Dieu

à la créature, ou seulement de l'idée de Dieu à celle de la créature, il commence à descendre. Une fois descendu par une cause ou par une autre, c'est au moyen de l'amour que l'on remonte le mieux. L'amour qui descend, dans le groupe de Jésus et de Marie, c'est l'amour naturel, la simple tendresse maternelle et filiale; l'amour qui fait que l'on remonte, c'est la piété chrétienne. Donnez-nous une vierge pieuse, en prenant modèle, pour rendre ses sentiments, non pas tant sur le gracieux spectacle offert par la jeune mère, qui balance son enfant dans ses bras, que sur la fervente chrétienne s'approchant de l'autel d'où le Dieu abaissé va venir, d'une manière ineffable, reposer aussi dans son sein. Que le regard de Marie sur Jésus sente l'intercession sans diminuer la tendresse, et que l'on voie dans les yeux de Jésus rencontrant ceux de Marie, qu'il ne lui refuse rien. Ou, mieux encore, que les tendresses de Jésus pour Marie, de Marie pour Jésus, exprimées par le mouvement des mains, leurs regards se dirigent vers nous, afin que nous ne puissions nous croire étrangers à leurs affectueux épanchements. En effet, puisque l'image est faite pour le fidèle, il a bien le droit de demander qu'on le lui fasse apercevoir.

Nous avons parlé de l'allaitement de Jésus par Marie ; rien ne doit être chaste comme de pareils rapports de la Mère et de l'Enfant. Dans les plus anciennes images où on les a représentés, c'est à peine si le sein de la très-sainte Mère se laisse un peu apercevoir par une étroite ouverture ménagée dans ses vêtements. Aujourd'hui serions-nous même assez purs pour qu'il nous soit permis de considérer, si peu que ce soit, ce sein virginal, et ne serait-il pas mieux que Jésus nous le cachât tout entier par l'interposition de sa main, réservant pour lui seul le privilége de le voir et de l'approcher? Au cycle des besoins auxquels Jésus s'est assujetti par amour pour nous appartient encore le gracieux sujet de son sommeil sur les genoux ou sur les bras de sa très-sainte Mère; et l'on peut facilement en relever le caractère en faisant que Marie, tandis que son Fils divin sommeille, nous réponde de son amour.

Dans le jeu même, l'Enfant Jésus peut se montrer si pur, si plein d'innocence, si aimable, qu'il en résulte pour nous des pensées pieuses ; sous forme de jeu, il peut encore nous inspirer des pensées graves. L'oiseau, la fleur, le fruit, avec lesquels on l'a fait jouer d'une manière souvent trop puérile, peuvent prendre entre ses mains une signification élevée et représenter ou l'âme fidèle, ou les grâces, les vertus dont lui-même il est rempli.

Il faut, d'ailleurs, particulièrement dans une composition de la Vierge-

Mère, avoir égard à la situation qui est destinée au tableau. Il fut un temps où l'on voulait l'image de Marie en tous lieux. Non content de l'honorer dans le sanctuaire, on voulait la poser comme la protectrice du quartier, de la rue; chaque carrefour, chaque maison voulait avoir la sienne : il y en eut de publiques, il y en eut de privées. Dans le sanctuaire domestique, il est de mise que Jésus et Marie apprennent à la famille, par leurs doux épanchements, comment l'esprit et le corps se reposent honnêtement de l'espèce de tension à laquelle ils sont tenus pendant les offices publics de l'Église; et là, appliquant à cette partie de l'art chrétien une expression toute moderne, nous pouvons dire que le tableau de genre, en matière religieuse, est à sa place légitime; mais il a dépassé les limites imposées, quand il est entré dans le temple et qu'il est monté sur l'autel.

Toutes les séries de Vierges-Mères ont des sommités qui leur permettent de trouver sur l'autel même un légitime accès; il faut cependant considérer, avant de déterminer le ton à donner à telle ou telle image de Marie, quel est celui de sa dévotion dans le lieu où cette image sera posée, ou celui que vous désirez lui donner; quel est le titre qu'elle y porte ou qu'elle y portera. Viendra-t-on principalement chercher près d'elle conseil, assistance ou consolation? Formulez en conséquence son image et celle de son divin Fils, et faites si bien qu'en tout état de cause, les bons, en les voyant, se sentent plus forts, et que les puissances adverses reculent, une fois de plus, vaincues, au souvenir de Jésus et de Marie.

IV.

TITRES DIVERS DE MARIE.

Le titre par excellence de Marie est celui de Mère de Dieu; ce titre est aussi le fondement de toutes ses prérogatives. En conséquence, partout où, étant représentée et honorée de quelque autre manière, elle n'est pas représentée et honorée comme Vierge-Mère, on peut dire qu'elle n'y reçoit pas de suffisants honneurs, et la piété des fidèles peut se plaindre de n'être pas pleinement satisfaite. Mais on irait trop loin si l'on en concluait que nulle autre manière de le représenter n'est complète en elle-même, si elle ne lui associe son divin Fils; il devient, au contraire, utile pour exprimer clairement ses autres prérogatives, de les exprimer

séparément de la maternité divine ; en d'autres termes, de la représenter sans lui laisser dans les bras l'Enfant Jésus.

Marie en prière ou dans son rôle de perpétuelle intercession, Marie considérée comme Mère de miséricorde et protectrice des chrétiens, Marie, le cœur percé d'un ou de plusieurs glaives, dans le sentiment de ses propres douleurs : voilà autant de motifs de représentations où elle apparaît ordinairement isolée. Jésus reparaît dans un même groupe avec elle, lorsqu'elle est représentée en Notre-Dame de Pitié, mais comme étendu mort sur ses genoux, et non plus comme enfant. De nos jours, c'est principalement pour rendre avec plus de clarté le mystère de son Immaculée Conception qu'on la représente sans Jésus.

L'Orante primitive des Catacombes représente par excellence Marie en prière, quoiqu'elle ne le représente pas exclusivement ; quoique souvent elle soit expressément désignée comme représentant une autre personne.



68

Marie en Orante, fond de verre. Musée du Vatican.

Sur un certain nombre des fonds de verre à figures dorées, qui étaient scellés à l'entrée des *loculi* dans les Catacombes, l'Orante est absolument désignée sous le nom de Marie ; nous en donnons un exemple.

En descendant aux VIe et VIIe siècles, on trouve d'autres désignations certaines de la très-sainte Vierge sous cette même figure, et encore dans les siècles postérieurs jusqu'au XVIe. A ce mode de représentation se rapportent les images dont le type est donné à Rome par la vénérable *Vierge* de l'*Ara cœli* et un certain nombre d'autres attribuées à saint

Luc ; Marie n'élève qu'une de ses mains, l'autre est appuyée contre sa poitrine. Dans ce mode de composition, on pourrait croire que la main est levée pour rendre témoignage, ou dans le sentiment de l'attente ; cependant il ne nous paraît pas qu'on puisse en exclure celui de la prière, et nous avons cru pouvoir lui donner le nom de *demi-orante*. Les mosaïques de Sainte-Sophie à Constantinople, récemment remises à découvert, en donnent un exemple du temps de Justinien ; d'autres exemples n'en sont pas rares dans les siècles suivants.

L'idée de la prière est encore exprimée dans l'image, aussi attribuée à saint Luc, qui est vénérée à Rome sous le nom de *Madonna delle Grazie*, dans l'église de l'Hôpital-de-la-Consolation, mais non plus du tout selon la manière antique où elle s'exprimait par l'élévation des mains : c'est là l'expression, en quelque sorte, de la prière publique; et cette Vierge, les deux mains appuyées contre sa poitrine, exprime l'idée de la prière intérieure ou de la pieuse méditation, dans un sentiment mystique, dont l'antiquité chrétienne, à notre connaissance, n'offre pas d'autre exemple, et qui est devenu très-usuel, au contraire, dans les temps modernes.

En effet, cette vénérable image est une de celles qui, en grand nombre à Rome, en 1796, à la veille des violences qui devaient arracher le vicaire de Jésus-Christ de son siége, et le faire mourir dans l'exil, ont été favorisées du mouvement miraculeux des yeux. Aucune des autres ne datait même du moyen âge, et n'était antérieure au XVIe siècle ; et cependant, on peut les considérer, pour la plupart, comme conçues dans un caractère commun, dont la Vierge de l'Hôpital-de-la-Consolation est le type, quatorze d'entre elles étant représentées isolément dans le sentiment de l'union avec Dieu et de la piété, les mains jointes ou diversement appuyées contre la poitrine, si ces mains sont apparentes. Aucune d'elles ne mériterait d'être citée au seul point de vue de l'art ; mais, malgré leur genre généralement maniéré, bien éloigné de la simplicité de l'antique image à laquelle nous les comparons, on y rencontre de vraies expressions de piété. Deux de ces vierges étaient honorées sous le titre de l'*Immaculée-Conception*, quatre sous celui de *Mère de Douleurs*, d'autres encore sous celui de *Mère de Miséricorde*. Aucune d'elles cependant n'est assez caractérisée dans le sens de la Conception-Immaculée, pour suffire à l'expression de ce mystère; on voit que les *Mères de Douleurs* ne sont pas si absorbées par leurs propres souffrances, qu'elles ne soient principalement occupées de prier pour nous ; le nom de *Mère de Miséricorde* est plus spécialement réservé

à un autre genre de composition dont nous allons parler : le nom qui convient le mieux à ces *Vierges* miraculeuses est donc bien celui de *Vierge de perpétuelle intercession.*

Le nom de *Mère de Miséricorde* a pu être donné aux *Vierges* simplement représentées en prière, puisque c'est bien par ses prières que Marie est pour nous le canal des miséricordes divines. Il est mieux cependant, dans un but de clarté, de réserver ce nom pour les compositions où l'action protectrice de la sainte Vierge est exprimée par l'extension de son manteau, sous lequel se trouvent abrités ceux que l'on veut mettre ainsi plus spécialement sous sa protection. Tantôt ce sont tous les fidèles, l'Église tout entière, représentée par tous les degrés de sa hiérarchie, les habitants d'une cité, les membres d'une famille, ceux d'un Ordre religieux, d'une pieuse association.

Il y a des *Mères de Miséricorde* qui, portant l'Enfant Jésus, sont en même temps des *Vierges mères :* alors le soin d'étendre leur manteau est confié à des anges ; mais ordinairement représentée sans son divin Fils, Marie, dans ces images, étend les mains en les abaissant de manière à étendre aussi et à soulever son manteau, mais de telle sorte qu'elles paraissent ainsi répandre des grâces sur les fidèles qui se mettent sous sa protection. Sous ce rapport, ces images peuvent être considérées comme un prélude, presque comme un précédent de la disposition adoptée sur la médaille miraculeuse qui a joué un si grand rôle dans la conversion d'Alphonse Ratisbonne, et qui, en conséquence, se voit dans le tableau de l'église de Saint-André-*delle-Fratte,* à Rome, tableau destiné à consacrer le souvenir de ce mémorable événement. Cette image est considérée comme une représentation de l'Immaculée-Conception ; mais elle ne représente pas simplement Marie avec la pensée de ce mystère, et sous plus d'un rapport elle se rattache aussi à la classe des *Mères de Miséricorde.* Rien n'empêche, d'ailleurs, d'associer ces deux idées plus expressément, et que Marie immaculée étende son manteau sur ses protégés, comme nous l'avons vu faire à la Vierge-Mère ; nous en dirons autant de la Mère de douleurs, et nous en avons observé un exemple donné par l'une même des images favorisées du mouvement miraculeux de 1796, différente de celles sur lesquelles ont porté nos observations précédentes.

Ce sont là toutefois des exceptions, et nous croyons qu'il vaut mieux les réserver pour des circonstances exceptionnelles elles-mêmes, afin de laisser à chaque mode de représentation son caractère spécial. Une *Mère de Dou-*

leurs n'est pas précisément une vierge au pied de la croix, on la conçoit plutôt dans un sentiment abstrait, qui ne suppose pas la scène du Calvaire, comme étant l'objet immédiat de ses pensées, quoiqu'il y soit toujours fortement compris.

Le principe de toute douleur dans Jésus et dans Marie, c'est le péché. Jésus au jardin des Olives a trouvé son calice si amer, parce qu'il se chargeait de tous les péchés des hommes ; de même de pieux auteurs dépeignent la sainte Vierge comme versant des larmes de sang sur le sort des réprouvés. Tout ce qui a été ou a pu être un sujet de douleur pour Marie, tout ce qui est de nature à nous affliger justement nous-mêmes, peut entrer en ligne de compte dans la représentation d'une *Mère de Douleurs*; cependant l'objet le plus immédiat de cette représentation a dû être la prophétie du vieillard Siméon. « Et vous-même vous aurez l'âme transpercée « d'un glaive » : *Et tuam ipsius animam pertransibit gladius* ; c'est pourquoi le glaive est ordinairement figuré quand on représente Marie de la sorte. Souvent, au lieu seulement d'un glaive, on en représente sept qui viennent percer son cœur ; ces sept glaives répondent au nom de *Notre-Dame-des-Sept-Douleurs* que nous lui donnons ; ils se rapportent à la multiplicité de ses sujets de peine et de souffrance.

Les compositions auxquelles nous donnons le nom de *Notre-Dame-de-Pitié*, et qui sont comprises en Italie sous le nom générique de *Pietà*, peuvent être considérées comme formant une branche des *Mères de Douleurs*. Elles les ont cependant de beaucoup précédées, et toujours elles en demeurent distinctes en ce sens que la douleur de celles-ci implique tous les sujets d'affliction qui ont pu atteindre le cœur de la bienheureuse Vierge, tandis que, de la part d'une *Notre-Dame-de-Pitié*, le terme de la douleur est non-seulement parfaitement déterminé, mais il est actuellement représenté. Notre-Dame de Pitié tient sur ses genoux le corps inanimé de son divin Fils ; elle médite et nous invite à méditer sur ce spectacle déchirant, plus encore qu'elle ne s'en afflige, et il semble qu'elle veuille nous dire : « Le voilà tel que votre péché me l'a fait ».

Si, dans l'exposé des diverses manières de représenter Marie, nous avions suivi l'ordre de ses prérogatives, c'est par l'Immaculée Conception que nous aurions dû commencer; mais la marche de l'art à laquelle nous nous sommes conformé aura cet avantage d'avoir dégagé le terrain de façon à mieux faire ressortir l'importance qui est spécialement due aux représentations de ce mystère, depuis qu'elle a été définie comme un dogme de foi.

La croyance à l'Immaculée Conception étant universelle et de tradition apostolique, comme sa définition même nous l'affirme, on ne saurait douter qu'il n'entrât dans l'esprit, sinon dans l'intention expresse des artistes, aux époques de foi, d'en comprendre l'expression dans les représentations consacrées à la Mère de Dieu. Ce qui manque à ces représentations, c'est de l'exprimer clairement, en l'exprimant spécialement. Et c'est le meilleur motif que nous puissions donner pour justifier le mode de représentation admise désormais, qui consiste foncièrement à représenter ce mystère indépendamment de la maternité divine, c'est-à-dire sans donner à la Vierge immaculée son divin Fils à porter, et en lui mettant le serpent infernal sous les pieds. Satan, en effet, dans ce mystère, a été vaincu, quoique l'on puisse dire que sa défaite définitive n'a eu lieu que par l'Incarnation, dont l'Immaculée Conception est tout à la fois le prélude dans l'ordre des temps, et la conséquence dans l'ordre des motifs.

Ainsi donc, Marie représentée debout, isolément, et le serpent sous les pieds, en voilà assez pour ne laisser aucune incertitude quant à l'intention de représenter sa Conception immaculée ; mais, pour le faire d'une manière vraiment satisfaisante, au point de vue de l'art et de l'art chrétien, il faut encore savoir donner à l'expression de la bienheureuse Vierge un caractère tout particulier de sérénité, de douceur, de naïveté même dans son union avec Dieu ; il faut que Marie apparaisse comme une fleur nouvellement éclose, s'épanouissant aussitôt dans la splendeur de ses perfections, sans avoir rien perdu de sa fraîcheur. Ces conditions mêmes sont indispensables pour en faire distinguer l'intention, quand la représentation est réduite à un simple buste. Alors aussi cette intention peut se faire sentir par l'acte de se présenter à Dieu, indiqué au moyen des mains à demi-tendues, à demi-abaissées. Les deux *Vierges* comprises parmi celles qui ont eu le mouvement miraculeux des yeux, et dont nous avons parlé comme étant invoquées sous le titre de l'Immaculée Conception, faute d'avoir rempli ces conditions, se confondent complétement avec celles qui sont représentées seulement dans le sentiment de l'intercession, et nous avons pu les comprendre dans le même ensemble d'observations, sans insister sur leur distinction.

Une *Vierge* pourrait avoir, comme celles-ci, les mains jointes ou appuyées contre la poitrine, sans s'écarter en rien du caractère le mieux approprié à une *Immaculée Conception* ; mais il faut alors qu'elle soit debout et qu'elle presse la tête du serpent sous ses pieds, pour qu'il n'y ait aucune confusion à craindre.

Ces conditions remplies, les mouvements de la statue élevée à Rome, au sommet d'une colonne, en commémoration même du dogme qui nous occupe, peuvent être larges et accentués, comme il conviendrait à une *Assomption* peut-être plus qu'à une *Immaculée Conception*, sans soulever aucune incertitude. Mais si, au lieu d'être en pied, la *Vierge* était en buste, les raisons de préférer un maintien plus calme deviendraient plus pressantes. Dans ce cas, les deux mains peuvent être encore abaissées, comme pour dire : « Me voilà », sans arriver au point qui indique une émission de grâces, comme dans le type de la médaille miraculeuse.

Il faut, d'ailleurs, admettre qu'il y a différentes manières, également légitimes, de représenter chaque mystère. Marie, dans son Immaculée Conception, peut apparaître comme un astre radieux qui se lève à l'horizon, comme cette nuée lointaine qui, à la prière d'Élie, vient rapporter la fécondité sur la terre desséchée d'Israël. Sous ces différents aspects, il convient de lui appliquer le revêtement du soleil, de lui mettre la lune sous les pieds, et son couronnement par douze étoiles sera on ne peut mieux motivé dans tous les cas.

Nous ne nous étendrons pas ici sur le caractère spécial qu'il convient de donner aux vêtements de Marie dans son Immaculée Conception ; il suffira de demander que, sans être, quant aux formes, différents de ses vêtements ordinaires, ils soient toujours d'une grande blancheur, ou qu'avec des parties, si l'on veut, d'un azur véritablement aérien, ils prennent plus de légèreté, un plus doux éclat que dans aucune autre de ses images.

Quant aux personnages accessoires dont on peut alors l'entourer, on comprend que la figure de Dieu le Père ou celles des trois Personnes divines, au sommet du tableau, passent en première ligne ; que les Anges forment comme sa cour ; que les démons, vaincus, dans le bas, peuvent on ne peut plus convenablement trouver place autour de la Reine du ciel, triomphant de l'enfer.

V.

AUTRES MANIÈRES DE REPRÉSENTER MARIE.

MARIE étant, dans ce monde, la coopératrice de toutes les œuvres de Dieu, son nom et son patronage peuvent s'appliquer à tout ; l'énu-

mération seule des noms sous lesquels ses images sont honorées nous entraînerait trop loin. Combien n'y a-t-il pas de Vierges de la Consolation, du Bon-Secours, du Refuge, de la Paix, de la Victoire, etc., etc. ! Chacun de ces noms, bien compris, est fait pour inspirer un tableau d'une couleur qui lui est propre.

Voici une *Notre-Dame des chemins de fer*, du Père Jean, de Solesmes, caractérisée par une locomotive tenue par Marie et bénie par son divin Fils. L'auteur a eu raison de concevoir dans un sentiment de paix la bénédiction donnée à ce symbole d'une activité industrielle, qui devient presque fébrile.



69

Notre-Dame des chemins de fer.

Il faut ainsi comprendre les titres de Marie pour bien les représenter, non pas comme si elle subissait l'idée qu'on lui associe, mais pour exprimer des bienfaits correspondants : elle modère quand la surexcitation est trop vive ; elle fortifie dans la faiblesse ; elle console dans les larmes. Une *Vierge des bois* n'aura rien d'agreste ; une *Vierge de la victoire*, rien de belliqueux. Mais l'artiste s'efforcera tantôt de rendre la paix que l'on va chercher dans la solitude, tantôt de la répandre dans un sentiment de force qui, par ce moyen, puisse paraître doux aux yeux des ennemis vaincus eux-mêmes.

Les litanies de la sainte Vierge peuvent spécialement servir de thèmes

à des séries de représentations où l'on s'efforce de mettre en relief les qualités correspondantes à chacune des invocations. Les essais où l'on a suivi le texte pas à pas ne sont pas ce que l'on a tenté de plus heureux pour le bien rendre. On peut y puiser de bonnes idées et faire mieux; mais, quelques moyens que l'on prenne, ce sera toujours placer les arts du dessin dans une situation très-défavorable, que de les appeler à lutter pied à pied par une série continue de représentations avec les nuances délicates de la parole. Le procédé employé par Orsel à Notre-Dame-de-Lorette est bien plus conforme aux véritables ressources de l'art. Profitant de la disposition très-variée des espaces qu'il avait à remplir, il a su allier la symétrie et la variété dans la plus juste mesure. De la sorte, il a groupé autour de certaines invocations, considérées comme principales, les invocations que l'on pouvait leur associer comme accessoires; et tout cet ensemble est dominé, à la voûte d'abord, par les quatre compositions qui, occupant les quatre pendentifs, font apparaître Marie, tour à tour, comme la santé des infirmes, le refuge des pécheurs, la consolation des affligés et le secours des chrétiens; puis par les quatre sections de la coupole même, où Marie règne en qualité de reine : reine du Ciel ou des Anges, reine des Patriarches, reine des Martyrs, reine des Vierges.

Bien d'autres ensembles d'idées ont pu et peuvent encore, tous les jours, être rapportées à cette divine Mère. Ainsi elle est la nouvelle Ève, et l'on peut représenter toutes les circonstances de la chute pour lui faire honneur de la réparation. On lui rapporte la tige de Jessé et les dons du Saint-Esprit. Un des plus magnifiques ensembles qui lui ait été consacré est celui des statues et des bas-reliefs qui ornent en si grand nombre la façade septentrionale de la cathédrale de Chartres, et cela au point de vue de l'avénement du Fils de Dieu; car tout ce qui revient à Marie s'applique à l'avénement de Jésus, et tout ce qui revient à l'avénement de Jésus peut s'appliquer à Marie. Tout cela se résume dans une statue de sainte Anne portant dans ses bras Marie enfant, statue qui occupe le trumeau de la porte centrale; la très-sainte Enfant tient le livre de la Sagesse, comme prélude du livre de la science divine et de la doctrine évangélique, qui deviendra l'attribut de son divin Fils.

On comprend que Marie réunit en elle toutes les vertus, toutes les qualités, tous les dons célestes, et qu'elle est le type par excellence sur lequel il faut se modeler pour y participer. Beaucoup d'artistes ont été on ne peut mieux inspirés, quand ils ont représenté en son honneur les vertus

chrétiennes, comme l'a fait, par exemple, Orcagna, dans les sculptures du tabernacle *d'Or-San-Michele* à Florence, sur lequel nous aurons occasion de revenir.

Les divers genres de dévotion dont la sainte Vierge est l'objet sont encore de nature à motiver des représentations spéciales. Les plus importantes et les plus répandues de ces dévotions sont le scapulaire et le rosaire. Le premier est moins susceptible que le second de s'ouvrir comme une lice au concours des artistes, celui-ci offrant le sujet de quinze tableaux intéressants à grouper. Il suffira de nous occuper de ces tableaux quand nous traiterons de la représentation des mystères; ici nous ferons seulement remarquer que les mystères compris dans l'accomplissement de cette pieuse pratique doivent prendre un tour correspondant aux idées de joie et d'avénement, de souffrance et d'épreuve, de gloire et de couronnement, sur lesquelles le fidèle est successivement invité à porter ses méditations.

Quant à l'agencement de ces divers mystères, au point de vue du rosaire, nulle disposition ne convient mieux que celle de quinze médaillons où ils sont représentés séparément et disposés en cercle, de manière à former une couronne ou bien une rose dont chacun d'eux devient comme une pétale, et dont une image de la Vierge-Mère ainsi encadrée peut former comme le cœur. Ou bien le mystère final étant au centre, les quatorze autres mystères peuvent de même lui faire cortége; ces observations d'ailleurs n'ont rien de restrictif. On peut encore, comme l'a fait le Dominiquin dans son grand tableau de la galerie de Bologne, exprimer sous des formes plus ou moins pittoresques les grâces variées qui en si grand nombre ont été obtenues ou qui peuvent l'être au moyen du rosaire. Le tableau dont nous parlons n'est pas sans défaut, mais il peut ouvrir l'esprit à beaucoup d'heureuses idées, et faire comprendre quelle est l'abondance des voies par lesquelles on peut honorer Marie ; faire comprendre qu'après avoir épuisé toutes les ressources de son imagination pour la célébrer, on reste bien au-dessous de tout ce que nous désirerions voir faire de plus en plus en l'honneur de cette Vierge des vierges, de notre Mère, de la Mère de Dieu.

VI.

SAINT JOACHIM ET SAINTE ANNE.

Notre famille, c'est nous-même ; hors de son entourage de famille, Marie ne paraîtrait pas tout ce qu'elle est. Eloignés d'elle surtout, saint Joachim et sainte Anne ne paraîtraient pas tout ce qu'ils sont. De même aussi nous ne saurions parler convenablement de saint Joseph, si nous ne le mettions à côté de sa très-sainte épouse.

Les plus anciennes notions que l'on ait sur le culte de sainte Anne remontent au VI[e] siècle. Vers l'an 550, Justinien fit bâtir à Constantinople une église en son honneur. Il n'est fait mention de saint Joachim qu'un peu plus tard. Les plus anciennes de leurs images que nous puissions citer furent exécutées à Rome au commencement du IX[e] siècle, dans la basilique de Sainte-Marie-Majeure, par les ordres du saint pape Léon III; ils sont représentés dans les miniatures du Ménologe de Basile (X[e] siècle), une première fois au 9 septembre, debout de chaque côté de la Porte-Dorée, au-dessus de laquelle on aperçoit le temple de Jérusalem, en souvenir de leur rencontre à cette porte. Cette rencontre est ensuite représentée directement dans le même recueil, au 9 décembre, pour célébrer l'immaculée conception de leur très-sainte fille.

Prenant pour point de départ, tour à tour, ces deux représentations, nous dirons d'abord un mot des types qu'il convient d'attribuer à ces saints époux, de leurs caractéristiques, et des images où ils sont représentés en dehors de toute action ; puis nous rapporterons succinctement les principales circonstances de leur légende.

A considérer la noblesse suréminente de leur race, on ne saurait mettre trop d'élévation dans leurs traits; à considérer leur vie patriarcale et l'état de pauvreté où ils laissèrent leur bienheureuse fille, on comprendra que l'on doit mettre beaucoup de modestie dans leur mise et leur attitude. Ils étaient avancés en âge, ce qui veut dire qu'ils avaient dépassé l'âge ordinaire d'avoir des enfants, lorsque Marie leur fut promise et donnée, mais non pas qu'ils fussent voisins de la décrépitude. Il convient donc de représenter saint Joachim comme un vénérable vieillard encore vert, sainte

Anne est très-convenablement peinte, quand on lui suppose de quarante-cinq à cinquante ans.

Nous n'avons aucune objection à faire contre l'emploi de la Porte dorée comme caractéristique de saint Joachim et de sainte Anne réunis; nous n'en ferons point, non plus, contre le souvenir de leur rencontre à cette porte, et de leur chaste embrassement employé comme action caractéristique, dans un charmant tableau de Ridolfo Guirlandajo; mais si l'on veut célébrer leur immense titre de gloire, on ne peut rien faire de mieux que de placer au milieu d'eux leur très-sainte fille, d'une manière analogue à celle où l'on représente quelquefois l'Enfant Jésus entre Marie et Joseph; et, afin qu'on ne puisse pas confondre ces deux représentations, on appliquera dans cette circonstance, à Marie enfant, ce que nous allons dire des images où elle est représentée avec l'un ou l'autre de ses saints parents, pris chacun isolément. Les deux saints époux peuvent être vus de profil ou de trois quarts, les yeux fixés sur leur doux rejeton. La très-sainte enfant peut, s'il s'agit d'une peinture décorative, d'un vitrail, être représentée en buste et reposer dans la corolle d'un lis, ou d'une autre fleur qui soit épanouie, sur une tige qui rappelle la tige de Jessé. Nous n'oserions, aujourd'hui, encourager l'imitation pure et simple de la composition décrite par le P. Cahier, où la tige prend naissance des lèvres de saint Joachim et de sainte Anne, au moyen de deux jets ou de deux racines, qui s'en échappent et se réunissent pour la former.

On voit rarement saint Joachim représenté sans sainte Anne; on a parlé d'un nid pour le caractériser alors : nous n'en avons pas observé d'exemples, et nous croyons qu'il n'a pas besoin d'autre caractéristique fixe que la petite Marie elle-même; on peut la placer à côté de lui, devant lui; nous préférerions la prendre dans un âge plus tendre, et la lui faire porter dans les bras; l'essentiel, alors, est d'éviter toute confusion avec l'Enfant Jésus porté dans ceux de saint Joseph, et rien n'est plus facile, puisqu'il suffit de jeter à cet effet, sur la tête de Marie, un léger voile. Son air modeste et recueilli, ses mains croisées sur la poitrine, une longue robe couvrant ses pieds, achèveront de la distinguer, en la représentant dans le sentiment qui lui convient.

Les mêmes observations peuvent s'appliquer au groupe de sainte Anne et de Marie enfant. Si on s'y était conformé sur le trumeau du portail de Chartres, il serait plus facile de reconnaître, à première vue, qu'on a voulu représenter ce groupe, et non pas une Vierge-Mère. Il est devenu d'un

usage plus fréquent de montrer sainte Anne donnant à sa jeune Marie de maternels enseignements : cette très-sainte enfant est alors un peu plus avancée en âge, placée non plus dans ses bras, mais à côté d'elle, vêtue de manière à ne laisser aucun doute sur son sexe, et, par conséquent, sur sa désignation. On trouve un exemple de ce mode de représentation au xve siècle, dans les Heures d'Anne de Bretagne; nous ignorons s'il y en a de plus anciens.

L'Évangile ayant pu dire de Jésus qu'il croissait en âge et en sagesse, il y a lieu de montrer Marie en voie d'apprendre ; mais il a dû suffire qu'elle portât son attention sur une chose pour la savoir aussitôt ; et pour la bien rendre dans cette situation, il faut, non-seulement qu'il n'y paraisse aucune des difficultés ordinaires au commun des enfants, mais encore que la physionomie trahisse les illuminations de sa jeune intelligence. Plus elle sera enfant, plus le contraste entre son ingénuité et sa pénétration aura de signification et de charme. Pour se conformer aux traditions, il ne faudrait pas d'ailleurs qu'elle eût plus de trois ans, puisque, dès cet âge, elle se serait séparée de sa mère pour se consacrer à Dieu dans le temple. Cependant, on ne saurait blamer, sauf à les considérer comme tout idéales, les compositions où, dans la circonstance, elle est représentée sur les limites de l'adolescence. Idéales, à plus forte raison, sont les compositions où sainte Anne porte sur ses genoux sa très-sainte fille, devenue mère elle-même, les compositions encore où elle est représentée avec Marie et l'Enfant Jésus, dans d'autres rapports qui n'ont pu se réaliser que dans la première enfance de la très-sainte Vierge. Là même, nous ne voyons rien à reprendre, pourvu que l'on sache bannir toute puérilité de ces fictions naïves et innocentes, et que, se souvenant du but qui est d'honorer la mère de la Mère de Dieu, on comprenne ce qu'elles réclament au contraire de douce gravité.

Loin d'ajouter à la gloire de sainte Anne, il nous semblerait lui nuire, tant que nous ne serons pas mieux éclairés sur les desseins de Dieu, si, conformément à diverses traditions consacrées par un certain nombre de monuments iconographiques, nous admettions qu'elle ait eu d'autre mari que saint Joachim, d'autre enfant que la Vierge des vierges. Fort en cela de l'opinion de saint Thomas d'Aquin, de Suarez, d'Ayala, de Trombelli, etc., etc., nous ne pouvons que détourner les artistes d'accorder aucun crédit aux précédents combattus par leur autorité. Il y a tant de charme, au contraire, tant de poésie, tant d'apparence de vérité dans la légende des

saints parents de Marie, que le critique le plus sage ne peut, ce nous semble, qu'en encourager la représentation, du moins quant aux circonstances principales, pourvu qu'on évite toute association où l'on paraîtrait les mettre sur la même ligne que les faits évangéliques.

Les saints époux nous apparaissent comme devant aux soins de leurs troupeaux, à la simplicité de leur vie patriarcale, une certaine aisance qui s'explique relativement à la pauvreté où l'on voit ensuite leur très-sainte fille, soit par des revers de fortune, soit par un renoncement volontaire de la part de Marie. Cette aisance leur permet de faire d'abondantes



70
Aumône de saint Joachim.

aumônes, en vivant de peu eux-mêmes. Voici en effet une vignette des Heures de Simon Vostre, qui représente saint Joachim exerçant vis-à-vis d'un pauvre ses pieuses libéralités; il est accompagné de sainte Anne, et ils portent chacun un agneau : c'est leur offrande qui a été refusée dans le temple, parce que la stérilité de sainte Anne est regardée comme un signe de la malédiction divine; voilà pourquoi ils s'en vont si tristement. Ils vont se séparer; bientôt après saint Joachim ira visiter ses troupeaux dans le désert; sainte Anne restera solitaire dans sa maison, puis chacun d'eux sera averti par un ange qui leur annoncera la naissance de la fille de bénédiction qui doit leur être donnée, et leur dira : à saint Joachim de revenir près de son épouse; à sainte Anne, d'aller au-devant de lui; ils obéiront, se rencontreront à la Porte dorée, et cette rencontre, avec le chaste embrassement qui s'ensuit, est devenue le signe extérieur dont on s'est servi pour représenter, dans l'ordre des faits, l'Immaculée Conception de Marie; nous y reviendrons, en conséquence, quand nous nous occuperons plus spécialement des mystères.

VII.

SAINT JOSEPH.

SAINT Joseph vient d'être proclamé, sur la demande de tous les évêques du monde, le *Protecteur de l'Église*. Il y a quelque lieu de penser que ce n'est pas encore là le dernier des honneurs qui l'attendent. Dans ce seul fait, considéré aux clartés de la foi, il y a matière à relever notre temps plus haut qu'on ne saurait le penser. Nous n'en sommes pas arrivés là sans qu'il y eût des précédents. Mais ils sont tardifs eux-mêmns: l'institution d'une fête en l'honneur de saint Joseph fut sollicitée au concile de Constance par Gerson ; le pape Sixte IV étendit l'obligation de cette fête à toute l'Église ; sainte Thérèse dédia à saint Joseph la première maison de sa féconde réforme, le couvent de Saint-Joseph d'Avila, et la plupart de ses autres fondations.

Il ne nous est rien venu de l'antiquité chrétienne qui puisse être considéré comme un souvenir des traits qui ont véritablement appartenu au saint époux de Marie. Diverses traditions le représentent comme un vieillard, lorsqu'il reçut cette mission virginale ; mais on est fondé sur de beaucoup meilleures autorités à le supposer alors dans la force de l'âge et à le représenter comme ayant une quarantaine d'années.

Le port, la tenue, le type de figure, tout dans saint Joseph doit avoir un grand caractère de simplicité et de modestie ; mais on ne doit lui attribuer, parce qu'il était humble artisan, rien d'inculte ni même de négligé. On ne doit pas oublier sa race royale ; et avec les habitudes patriarcales conservées dans sa famille, la noblesse de l'origine ne devait pas s'oublier en s'alliant avec le travail des mains.

L'attribut par excellence de saint Joseph, c'est l'Enfant Jésus lui-même, soit qu'il le porte entre ses bras, toujours avec tendresse, soit qu'il le tienne par la main, un peu plus avancé en âge. Ces sortes de représentations, cependant, sont assez récentes ; nous n'en connaissons pas d'exemple avant le XVII[e] siècle, où elles devinrent fréquentes. La verge feuillée et fleurie est bien plus anciennement attribuée à saint Joseph ; elle se justifie parfaitement comme emblème de la virginité, indépendamment de la tradition que nous rapporterons ci-près. Plus tard, à raison de sa signification

même, cet attribut, dans les mains de saint Joseph, s'est changé en une branche de lis.

Les instruments de sa profession lui sont mis aussi très-convenablement à la main. On en trouve un exemple dès le VIe siècle sur la grande couverture d'Évangéliaire à Milan. Sur ce monument, en effet, saint Joseph, assis près de la crèche où repose l'Enfant Jésus, porte une scie. Quant au sarcophage de l'église de Saint-Celse, dans la même ville, qui, maintenant, sert de tombeau d'autel dans l'église voisine de Sainte-Marie-près-Saint-Celse, où, d'après Bugati, beaucoup d'auteurs ont répété que saint Joseph portait une sorte de hache, il y a eu méprise de la part de cet écrivain. Il a pris un Ange pour saint Joseph, et une petite croix pour un outil. Quoi qu'il en soit, ces sortes d'attributs n'ont plus été donnés à saint Joseph jusqu'aux temps modernes; et alors même on n'y a eu guère recours que dans les circonstances où l'on a voulu représenter le saint Époux de Marie comme patron des ouvriers, et afin d'honorer le travail en sa personne.

On ne connaît dans l'antiquité chrétienne aucune image de saint Joseph où il soit représenté seul et pour lui-même; mais, à partir du IVe siècle, il figure sur un grand nombre de monuments dans la scène de la Nativité de Notre-Seigneur, dans celle de l'Adoration des Mages et autres scènes historiques. Les plus anciens de ces monuments le représentent le plus souvent imberbe, par l'effet surtout, croyons-nous, de la préférence communément accordée alors à ces sortes de figures pour toute espèce de personnages. Son rôle est d'ailleurs d'une grande importance dans les monuments primitifs, à la différence de beaucoup d'autres, au moyen âge, où il a été plus ou moins sacrifié, comme nous le verrons plus amplement quand nous traiterons des mystères. Si alors la mesure des récits évangéliques, qui laisse à moitié dans l'ombre l'humble et douce figure du saint Époux de Marie, a été dépassée, on verra cependant, en y regardant de près, que ce n'est aucunement par l'effet d'un esprit systématique qui porterait sur lui personnellement; cela tient au caractère général des compositions. Il y a d'ailleurs toujours des exceptions en faveur de saint Joseph; et dès que son rôle est mieux dessiné comme témoin de ces touchants mystères de la naissance et de la manifestation du Dieu fait homme, c'est une expression méditative qu'on lui attribue de préférence pendant longtemps.

Au XIVe siècle seulement deviennent sensibles les dispositions à lui donner ce caractère tendre et affectueux, qui a si complétement prévalu depuis;

vient, dans le siècle suivant, Fra Angelico. La figure de saint Joseph est un de ses chefs-d'œuvre ; rien de naïvement doux, d'honnêtement ouvert comme cette figure, telle que l'a comprise le pieux artiste.

Raphaël inaugure le genre des saintes Familles, et donne lieu, dans des conditions nouvelles, à de fréquentes représentations du saint protecteur de la divine enfance ; saint Joseph y prend généralement un aspect patriarcal, qui manque un peu de saillie ; mais les sentiments des fidèles suppléent facilement à ce qui fait défaut dans un tableau où rien ne heurte les convenances. Néanmoins, il y a mieux à faire, et Raphaël lui-même offre de bien meilleurs modèles de saint Joseph. Dans son *Mariage de la Vierge*, par exemple, la figure qu'il lui attribue, quoique un peu trop vieillie, est d'un caractère vraiment beau : sa demi-austérité, calme et réfléchie, contraste si bien avec la naïve confiance de Marie! Nous préférons pourtant encore, comme caractère, la sereine et demi-joyeuse confiance que lui a imprimée à lui-même Thadée Gaddi, dans les mêmes circonstances, à Santa-Croce de Florence.

En somme, prenez les meilleures figures de saint Joseph, telles que les ont conçues Giotto et son école, Fra Angelico, Raphaël, et comme type et comme expression, et vous vous mettrez, pour le bien rendre, dans la voie des plus heureuses inspirations.

Nous ne connaissons pas de séries de compositions qui soient spécialement consacrées à saint Joseph. Mais rien ne serait mieux motivé qu'un pareil ensemble, ou plutôt c'est une lacune à remplir, et nous devons désirer qu'elle le soit promptement, dans quelque sanctuaire qui lui soit dédié. L'on trouvera dans les productions antérieures de l'art les éléments épars de cette sainte vie ; on les trouvera surtout groupés en l'honneur de Marie. Les premières circonstances où saint Joseph ait été représenté sont relatives au mariage de cette bienheureuse Vierge et au choix qui fut fait de lui pour être, en même temps que son époux, le gardien de sa virginité. Nous avons admis que, pour rappeler cette mission délicate, on pouvait maintenir à la main du saint patriarche, comme attribut fixe, la verge fleurie. On comprend que c'est là une allusion de la verge d'Aaron, un des emblèmes de Marie, et que cette signification suffit pour en justifier l'emploi, sans tenir compte du récit des Évangiles apocryphes, d'après lesquels la désignation de saint Joseph, comme devant être l'époux de Marie, aurait été faite par la même voie que celle du grand-prêtre, au emps de Moïse. On pourrait considérer que ce récit a une valeur tradi-

tionnelle indépendante des sources impures où il se trouve; mais les autres circonstances de la vie de saint Joseph devant être prises dans l'Évangile, il est toujours délicat d'associer, comme sur une même ligne, ce qui vient de ce livre sacré et ce qui est de tradition incertaine. Le fait même du mariage de Marie et de Joseph repose sur la sainte Écriture. Il y a donc lieu d'associer la représentation de ce mariage à celle des faits évangéliques; et comme, pour devenir l'époux de Marie, il a fallu que saint Joseph ait été choisi d'une manière ou d'une autre, nous croyons pouvoir admettre, jusqu'à décision contraire, qu'il reçoive comme symbole de ce choix, de la main d'un ministre de Dieu, d'un prêtre, par conséquent, la verge feuillée. Mais nous n'oserions pas affirmer que l'on pût, sans inconvénient, insister sur toutes les circonstances légendaires, comme on le faisait autrefois : représenter les baguettes de divers prétendants déposées dans le temple ; représenter, comme dans la vignette des Heures de Simon Vostre, que nous reproduisons, le triomphe de saint Joseph, le signe de la prédilection divine à la main, et suivi de ses concurrents, qui portent leurs



71

Triomphe de saint Joseph.

baguettes, restées stériles ; représenter ceux-ci les brisant, dans la scène du mariage. Tout ceci serait peut-être trouvé trop naïf aujourd'hui, et l'on pourrait craindre de ne pas paraître assez respectueux pour le texte évangélique par une association de détails trop circonstanciés pour pouvoir être donnés seulement comme ressortant de la substance des faits certains. Quand, au contraire, on représente Marie et Joseph cheminant ensemble vers la demeure conjugale, comme dans cette autre vignette de Simon Vostre, que nous reproduisons aussi, on demeure dans les termes des rapports où ils ont été certainement après leur très-chaste union ; et nous ne voyons rien là qui ne puisse trouver place, sans hésitation, dans une série comprenant les faits évangéliques eux-mêmes : Marie lit atten-

tivement, Joseph la considère avec un mélange d'admiration, de respect, de tendresse et de piété. Comment mieux rendre ce qu'ils furent relativement l'un à l'autre jusqu'au moment où l'Ange vint annoncer à Marie qu'elle serait mère sans cesser d'être vierge?



72

Les très-saints Epoux.

Nous entrons ensuite pleinement au sein des mystères qui sont expressément rapportés dans l'Évangile, et dont nous nous réservons de traiter dans notre troisième partie. On pourra y puiser ce qui regarde spécialement saint Joseph; et nous n'avons plus ici qu'à dire un mot de sa très-sainte mort. Que Joseph ait, dans ses derniers moments, été assisté de Jésus et de Marie, c'est encore là un fait en connexion parfaite avec l'Évangile, quoique le texte sacré n'en parle pas. Tout ce que l'on peut imaginer de plus pieux et de plus suave, dans cet ordre d'idées, ne peut donc qu'être encouragé, dans quelque circonstance qu'on le représente; et nous ne pouvons mieux faire que de rappeler, à ce sujet, en finissant, une des meilleures compositions d'Overbeck : saint Joseph est étendu sur le sol, la tête appuyée sur le sein de Jésus, les mains jointes ; il vient de rendre le dernier soupir. Le divin Sauveur tient encore levée la main qui l'a béni. et Marie, à genoux, contemple avec un douloureux mais placide recueillement ce pieux spectacle ; tandis qu'un groupe d'Anges, dans le ciel, chantent ces mots : *Beati mortui qui in Domino moriuntur :* « Heureux les morts qui meurent dans le Seigneur ! »

CHAPITRE V

DES ANGES.

I.

DES ANGES EN GÉNÉRAL.

Les Anges sont de purs esprits, des substances immatérielles complètes, comme disent les théologiens, c'est-à-dire qu'ils n'ont pas besoin, comme nos âmes, d'un corps qui soit le complément de leur existence. Ils n'ont pas de corps ; mais, pour les représenter, il faut fictivement leur en attribuer un. L'homme étant, parmi les êtres qui se voient, le seul qui soit doué d'intelligence, c'est à lui qu'il est naturel d'emprunter une figure pour les êtres intelligents qui n'en ont point. Les exemples qui semblent contraires rentrent eux-mêmes dans ces conditions. Les animaux d'Ezéchiel, que le prophète désigne lui-même comme étant des Chérubins, conservaient de l'homme les proportions générales du corps et l'attitude droite ; ses roues représentant les trônes angéliques étaient pleines d'yeux, c'est-à-dire de celui de nos organes visibles qui reflète le mieux notre âme invisible. Les figures sous lesquelles les esprits célestes sont apparus aux prophètes étaient de puissantes métaphores, mises en action et analogues à celles que nous nous appliquons les uns aux autres. Au contraire, quand les Anges ont pris tout à fait des apparences humaines pour venir converser avec nous, ils n'avaient rien ordinairement qui les distinguât à l'extérieur de ceux auxquels ils étaient envoyés, et ceux-ci ont pu s'y méprendre : c'était une sorte de déguisement. Il était donc à propos d'appliquer aux Anges un mode de représentation qui, toujours figuré, eût une valeur de convention en rapport avec leur nature propre, et les distinguât de tout être visible. L'art chrétien a très-promptement satisfait à ce besoin en adoptant

le type d'un jeune homme ailé et vêtu. Nous réduirons en effet à ces trois termes : la jeunesse, les ailes, le vêtement, ce qui est nécessaire pour bien représenter les Anges, et la nécessité de ces trois choses pour les bien représenter nous paraît hors de doute.

C'est une question de savoir si on a franchement représenté les Anges avant le IVe siècle.... On ne peut considérer comme tels les figures de génies que l'on voit dans les Catacombes et sur lesquels nous reviendrons plus loin; nous dirons alors ce qui les distingue. Mais on peut attribuer au IIe ou IIIe siècle un couple d'exemples de certaines figures ou ailées ou sans ailes, qui paraissent représenter l'archange Raphaël avec le jeune Tobie. Il est aussi une peinture du IIIe siècle dans le cimetière de Priscille, où il y a grande apparence que l'on a voulu représenter l'Annonciation. L'incertitude vient précisément de ce que le personnage que l'on suppose être l'archange Gabriel n'a pas d'ailes. Quoi qu'il en soit, les représentations angéliques sont rares encore au IVe siècle, et il faut descendre au Ve pour les voir se multiplier sur les monuments qui nous sont parvenus. Alors on les voit figurer en grand nombre dans les mosaïques de Sainte-Marie-Majeure, à Rome. Ces Anges remplissent toutes les conditions demandées : jeunesse, ailes, vêtements, dans les compositions qui revêtent les parois de l'arc triomphal. Dans la nef, au contraire, les trois Anges qui, successivement, apparaissent à Abraham, et sont assis à sa table, ne portent point d'ailes, leur nature céleste étant seulement indiquée par le nimbe, qui, dans ces représentations, n'est donné, d'ailleurs, qu'aux figures exprimant des interventions divines.

Toutes les fois que, dans l'antiquité chrétienne, les Anges ont été ainsi représentés sans ailes, il est probable que l'on a eu égard aux circonstances de leurs apparitions réelles, où, effectivement, ils se montraient en tout semblables à des hommes. Les exemples, d'ailleurs, en deviennent de moins en moins fréquents. Ceux qu'en a donnés Michel-Ange, dans les temps modernes, ont été, heureusement, peu suivis ; et, relativement aux ailes, nous n'avons guère à combattre que les modèles où on les a faites trop petites. Les ailes ne sont qu'un signe, et un signe de la spiritualité plus encore que de la promptitude dans la locomotion ; mais il importe que les proportions du signe soient en rapport avec la puissance de la chose. On rencontre, il est vrai, vers le XIIe siècle principalement, de très-petites ailes attribuées aux Anges; mais ces ailes ont cela de particulier qu'elles s'attachent à la tête plutôt qu'aux épaules. Par rapport au siége de l'in-

telligence, elles ne manquent pas d'envergure, et leur signification n'est pas affaiblie.

« La beauté mâle dans sa fleur respire sur la figure des Anges : en eux « se réunit la grâce sans mollesse et la vigueur sans rudesse. Une éter- « nelle adolescence brille sur ces visages célestes : jamais ils n'ont été « enfants, jamais ils ne seront vieillards. » Il serait à désirer que la pensée



73

Ange de la foi du XIVe siècle. (Italie.)

formulée dans ces paroles de Joseph de Maistre fût toujours demeurée la règle de l'art, comme elle l'a été dans l'antiquité chrétienne et pendant tout le moyen âge. Ce que nous demandons ainsi, il ne faut pas le chercher dans la matière. C'est un idéal ; nous ne voyons pas les Anges pour les faire poser devant nous. Leur modèle nous est offert par les plus pures conceptions des artistes vraiment chrétiens, dans les âges de foi ; il se puise dans la prière.

Les Anges se montrent dans la fleur de la jeunesse, à cet âge où ils peuvent emprunter quelque chose de la beauté des deux sexes, avec la prééminence du sexe viril. Cependant ils n'ont pas de sexe ; le goût même se sentirait coupable s'il y pensait, comme l'a si bien dit encore Joseph de Maistre. Est-ce à dire qu'on leur donnera des corps comme mutilés ? Non ; mais on sentira l'abus, à ce seul point de vue, de les représenter dans un état de nudité si complète qu'au lieu de laisser cette délicate question dans l'ombre de leurs amples vêtements, on se mette dans la nécessité de la



74

Ève nouvellement créée.

résoudre. Pour permettre de considérer sous un jour favorable les figures angéliques qui, dans un si grand nombre de tableaux religieux, depuis la Renaissance, étalent les nudités non pas de leur nature, mais de la nôtre, nous ne pouvons admettre que des palliatifs. Nous ne serons pas aussi absolus pour proscrire leurs représentations sous figure d'enfant. Quelquefois les Anges se sont manifestés sous cette figure. Sainte Françoise voyait habituellement près d'elle l'Ange préposé à sa garde sous figure d'un enfant de neuf ans, brillant comme le soleil. Ces sortes de manifestations

sont faites eu égard à certaines convenances particulières, auxquelles on se conformera en observant cette distinction. Une convenance de cette sorte s'applique aux Anges qui, sur la troisième porte du baptistère à Florence, soulèvent la première femme au moment de sa création. Ghiberti a pensé, avec raison, qu'eu égard à nos yeux charnels, il est plus conforme à l'innocence de cette belle créature toute nue de leur faire remplir une pareille fonction sous figure d'enfants, et d'enfants très-complétement vêtus.



75

Ange dans le crucifiement de Cavailini, à Assise. (XIVe siècle.)

Il n'est pas hors de propos, en effet, d'admettre, quant à la manière de représenter les esprits célestes, des variétés en rapport avec les fonctions qu'ils remplissent actuellement, pour ne rien dire encore de celles qu'ils tiennent à leurs ordres hiérarchiques, puisque c'est en raison de ces fonctions et pour les exprimer qu'on représente les Anges. Comme, en réalité, ils n'ont pas de corps, et qu'ils ne revêtent l'apparence des nôtres que pour exprimer ce qu'ils sont et ce qu'ils font, il en résulte qu'il n'est pas toujours nécessaire de les représenter avec tous nos membres; on peut se

contenter de leur laisser ceux qui peuvent servir à leur action dans la circonstance. Ainsi, tandis qu'on les a représentés avec des pieds pour reposer et marcher sur la terre, on a pu faire disparaître toute la partie inférieure du corps, quand ils planent dans l'air, comme s'ils n'avaient pris de nous qu'un buste noyé dans les plis d'ondulantes draperies, ou se terminant comme des jets de flammes, ou par une double paire d'ailes, qui leur tiennent lieu de membres inférieurs.



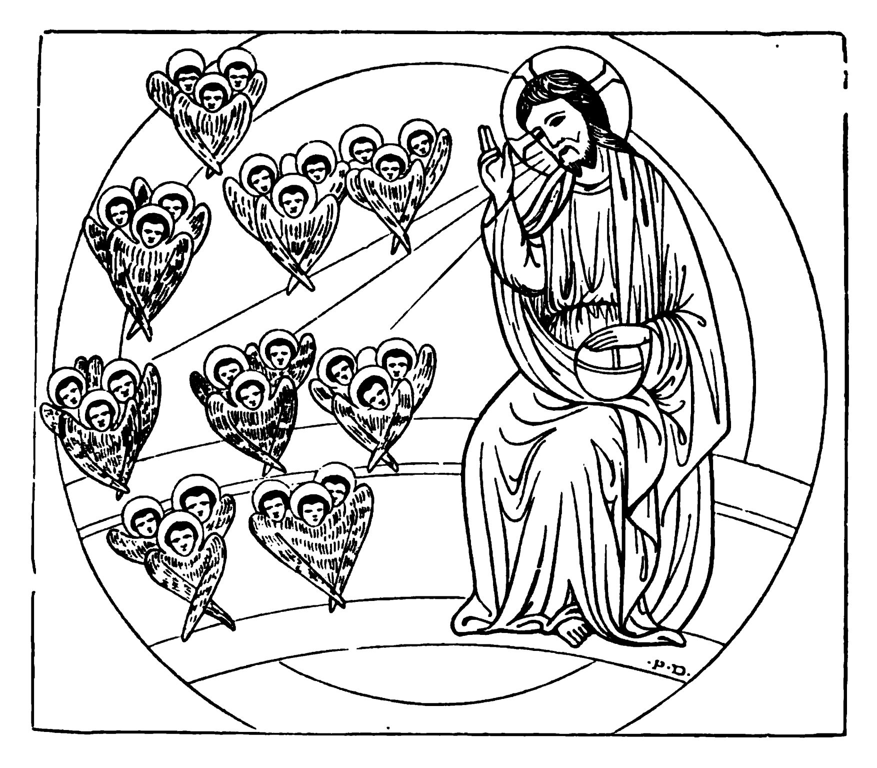
76

Ange dans le crucifiement de Giunta de Pise, à Assise. (XIIIe siècle.)

On trouve des exemples du premier de ces modes de représentation dès le VIe siècle. Nous en donnons un du XIVe, un aussi à la page précédente du second mode, qui provient du XIIIe. Ces corps tronqués, peints d'une main un peu lourde, sont d'un effet désagréable ; mais on n'a qu'à considérer l'Ange d'Orcagna, que nous avons reproduit (vig. 11), pour comprendre le parti que l'on peut tirer de cette donnée, en faisant que le corps se perde dans des draperies assez longues pour se proportionner à la partie antérieure du corps, ou se perde dans l'air par une dégradation de teinte en peinture, de relief en sculpture.

Ces Anges ont des bras, parce qu'on les fait agir ; ces bras cessent de leur être utiles s'ils n'ont qu'à contempler. C'est alors qu'on ne leur laisse plus qu'une tête et des ailes.

Cette forme a l'avantage de les immatérialiser autant que possible ; et, comme ils occupent moins d'espace, elle permet de les semer avec plus de profusion dans les régions célestes, pour dire leurs innombrables légions. Dans l'exemple que nous donnons, elle a servi à représenter sous une forme sommaire les neuf chœurs des Anges au moment de leur création. Plus généralement, ces figures angéliques, jusqu'à la fin du xv[e] siècle, ont quatre ou six ailes. Dans notre exemple, il est suppléé à leur multiplicité



77

Création de neuf chœurs des Anges. (Miniature du XIII[e] siècle.)

par leur ampleur. Ce type a été dénaturé dans les temps modernes, quand on donne pour un Ange une tête de baby niais et jouflu portée sur deux ailes de passereau ; il s'agit d'un type idéal, si on lui applique quelque chose de l'enfant ; il faut que ce soit seulement la délicatesse des traits, et qu'il soit apte à s'imprégner de la plus vive intelligence et du plus ardent amour.

Cette règle doit s'étendre aux Anges représentés avec des corps d'en-

fants dans leur entier : sauf les cas exceptionnels, nous les aimons peu ; si toutefois on doit les tolérer, qu'on leur applique du moins les mêmes observations qu'aux têtes ailées, et que, soit dans leurs formes, soit dans leurs attitudes, ils ne puissent être confondus avec le vulgaire des enfants.

Dans tous les cas, quelque type qu'on leur attribue, il est de haute convenance que les Anges soient complétement vêtus ; mais la forme de leur vêtement peut varier suivant les temps et les circonstances. Dans l'antiquité chrétienne, ils portent la tunique et le pallium, comme les personnages les plus graves. Depuis le XIVe siècle, pour leur donner une physionomie plus dégagée, on a généralement supprimé le manteau, et l'on a été plus attentif à leur ceindre les reins. Il leur convient de porter des habits sacerdotaux, ou seulement ceux des ministres du sanctuaire, ou bien encore des costumes royaux ou princiers. Les métaux précieux, les perles, les pierreries, leur appartiennent légitimement, comme ornements et à raison de leurs significations. On les représente la tête nue; mais il est très-ordinaire qu'elle soit ornée; elle l'a été de couronnes, de diadèmes, souvent, au XIVe siècle, d'une petite plaque triangulaire (vig. 73). Le Beato jette habituellement sur le devant de leur tête une légère petite flamme.

Diverses sortes de sceptres, de bâtons d'honneur, leur ont été attribués suivant les temps. Quelquefois, chez les modernes, le sceptre se transforme en lis. Le globe, ou surmonté, ou timbré de la croix, le disque, également timbré de ce signe sacré et nommé sceau de Dieu, ou *signaculum Christi*, qui peut souvent, dans la peinture, se confondre avec le globe, sont plus spécialement propres aux Anges constitués en dignité, et ils peuvent servir aussi bien que le sceptre, les vêtements sacerdotaux ou princiers, à distinguer les différents ordres; mais on les attribue quelquefois au commun des Anges. Les encensoirs, les flambeaux, les instruments de musique entre les mains de ces esprits bienheureux ont trait à leurs fonctions plutôt qu'ils ne servent à les caractériser; ou ils caractérisent seulement les Anges proprement dits, c'est-à-dire ceux du neuvième chœur de la hiérarchie céleste. C'est pourquoi nous ne les mentionnons ici que pour mémoire avant de passer à l'étude de cette hiérarchie elle-même.

II.

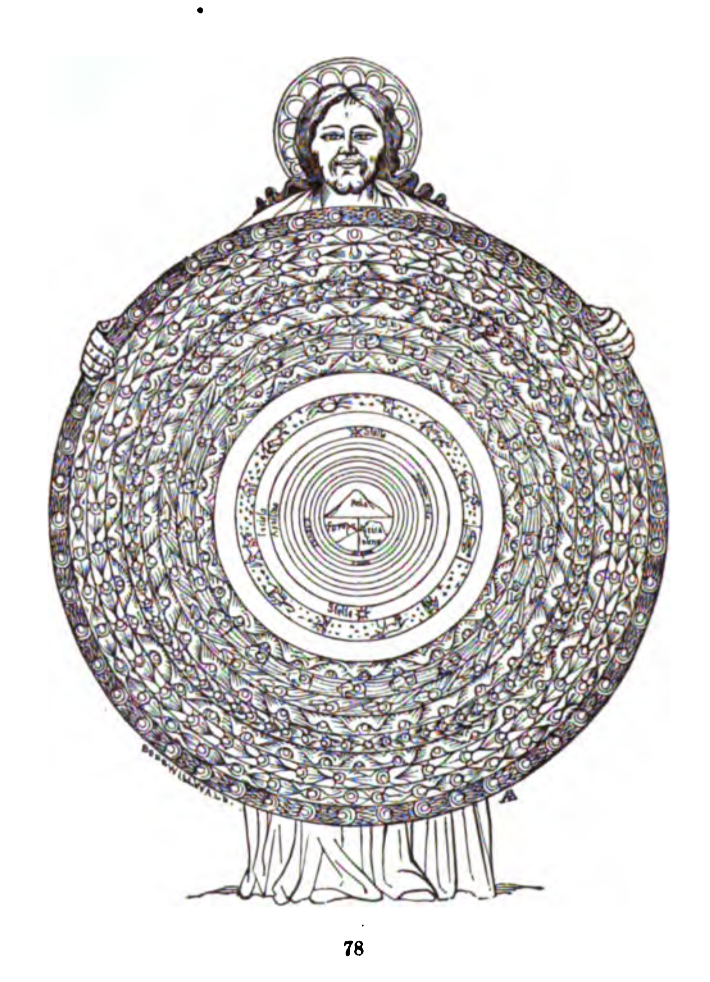
DES HIÉRARCHIES ANGÉLIQUES.

Les Anges sont constitués dans un ordre hiérarchique, et les distinctions qui existent dans leurs rangs sont une des conditions de leur harmonie. Il est généralement admis qu'ils forment entre eux trois ordres, divisés chacun en trois chœurs, ce qui porte à neuf le nombre des chœurs angéliques : l'ordre supérieur, formé des Séraphins, des Chérubins et des Trônes ; l'ordre intermédiaire, formé des Dominations, des Vertus et des Puissances ; l'ordre inférieur, formé des Principautés, des Archanges et des Anges. Les livres sacrés ne nous donnent, en aucune occasion, cette énumération complète et catégorique des ordres angéliques ; mais les noms dont nous nous servons pour les désigner en sont tirés ; ils y sont tous appliqués à quelqu'une des catégories des esprits célestes ; et il ressort manifestement des divers passages où ils se trouvent que ces esprits sont divisés en différents groupes.

Dans aucun de ces passages de la sainte Écriture, ni dans les prières de la liturgie sacrée, où ils sont employés, on ne voit l'intention de préciser rigoureusement le sens des termes, et l'on ne peut avoir l'assurance qu'ils aient celui qui leur est donné par l'auteur de la *Hiérarchie céleste* et les autres Pères qui l'ont suivi. Le même nom peut s'appliquer tour à tour, en se spécialisant, à un des chœurs angéliques, en particulier; à un de leurs ordres comprenant plusieurs chœurs, ou même à tous les esprits célestes. C'est ainsi que saint Denis l'Aréopagite lui-même, ou l'auteur dont les écrits lui sont attribués, qui se sert du nom de Vertus pour désigner le second chœur du second ordre, applique ailleurs ce nom à toutes les substances célestes. Saint Grégoire le Grand fait remarquer que le Psalmiste applique aux Chérubins ce qui semblerait ne convenir qu'au chœur des Trônes, quand il dit : *Qui sedes super Cherubim appare*, ou *manifestare;* et il en donne cette raison que toutes les attributions des Anges leur sont communes, jusqu'à un certain point. Ainsi, ajoute-t-il, « les Sé« raphins sont appelés *incendies;* et cependant tous les Anges brûlent « d'ardeur pour leur Créateur ».

De cet état de choses sont dérivées les différentes manières de repré-

senter les chœurs angéliques et d'exprimer leur diversité, manières toutes également légitimes. Les uns se sont contentés, comme Raphaël dans la *Dispute du Saint-Sacrement*, de diversifier les Anges par des groupes imparfaitement déterminés ; d'autres les ont divisés avec plus de précision en neuf groupes, mais sans les différencier par des signes distinctifs, telle



78

Dieu créateur embrassant l'univers. (Campo Santo de Pise.)

la miniature reproduite ci-dessus, (p. 239). Au *Campo Santo* de Pise, dans la grande fresque, du XIVe siècle, de cinq mètres de hauteur, attribuée successivement à Buffalmaco, à Pierre d'Orvieto, à Thadée Bartholo, etc., et dont nous reproduisons une vignette, par delà tous les cieux, dans l'immense sphère embrassée par le Créateur, les chœurs des Anges occupent

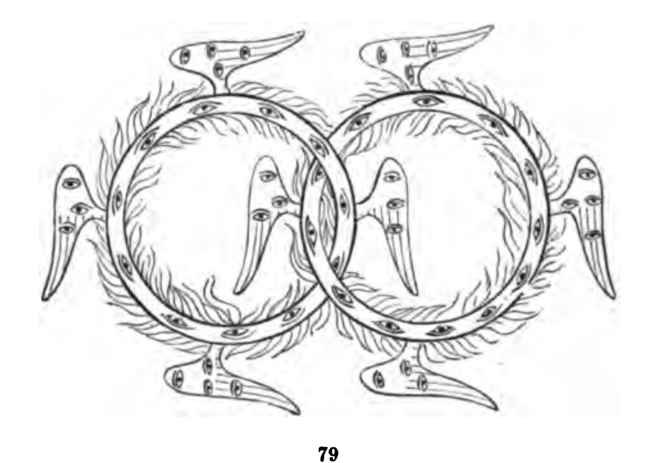
neuf zones concentriques, où l'artiste a représenté chaque chœur sous des formes et des couleurs différentes, mais qui sont toutes arbitraires et n'ont rien de vraiment caractéristique. Ambrogio Borgognone, dans le *Couronnement de la Vierge* à Saint-Simplicien de Milan, a divisé les Anges en neuf rangées, non pas toutes de caractères différents, mais distinguées trois par trois. D'autres, enfin, ont tenté d'assigner des distinctions caractéristiques à chacun des chœurs en particulier. Aucune de ces tentatives ne peut s'imposer d'autorité comme un modèle à suivre ; mais, si le but n'a pas été atteint d'emblée, on peut dire que les efforts pour en approcher n'ont pas été absolument sans succès ; et voici les meilleures données que nous croyons pouvoir recueillir de l'étude de ces essais pour éclairer ceux qui entreprendront d'entrer dans une voie analogue.

Les Séraphins sont des ardeurs, le feu est leur attribut ; associé aux six ailes, il exprime chez eux le degré le plus éminent de la spiritualité, soit qu'on ne leur accorde qu'une simple tête, tout entière elle-même d'un rouge enflammé, ou que leurs proportions accusent un corps entier, exhalant des flammes ; deux de leurs ailes voilent alors en partie leur visage, deux leur voilent le corps, deux leur servent à voler ; ils n'ont pas besoin d'autres vêtements ; mais il faut prendre garde qu'un pareil ensemble, privé des éclatantes scintillations qui l'animent dans les visions prophétiques, devient facilement laid. Pour éviter cet inconvénient, il faut que les six ailes aient, à proportion du corps, une très-grande ampleur, ou bien se contenter de deux ailes avec des vêtements enflammés. Ce qui importe le plus en tout état de cause, c'est de rendre, par l'expression des traits dans les Séraphins, la véhémence de leur amour.

Le propre des Chérubins, c'est la force de l'intelligence, une intelligence qui ne se sépare pas de l'amour ; on les entoure aussi de flammes, mais on ne les représente jamais comme étant eux-mêmes tout de feu ; le blanc éclatant de la lumière, coloré de teintes dorées, ou le bleu de l'azur céleste, voilà les couleurs qui leur conviennent le mieux. On peut leur attribuer la multiplicité des ailes, car ils habitent eux-mêmes les plus hautes régions spirituelles ; on peut leur en donner six, comme aux Séraphins, en les distinguant par la couleur et par des formes plus lisses ; on peut ne leur en donner que quatre, deux s'élevant au-dessus de la tête, deux autres étendues pour voler : cette disposition nous paraît préférable au point de vue de l'art et de l'harmonie des formes.

Les Chérubins et les Trônes se tiennent par des liens si intimes qu'ils

ont été facilement confondus : c'est à raison de l'amour qu'ils ont de commun avec les Séraphins, de l'intelligence à laquelle ils participent avec les Chérubins, que Dieu aime à reposer sur eux. Le Dante les appelle « les Trônes de l'amour divin », et ajoute qu'ils portent ce nom « parce qu'ils terminent le premier ternaire ». Les interprètes des saintes Écritures s'accordent à reconnaître des Anges du chœur des Trônes dans les roues de la vision d'Ezéchiel, roues enflammées, remplies d'yeux, et que l'on a pu supposer ailées, vu leur rapidité, et les symboles d'animaux ailés auxquels elles s'associent : en conséquence, on leur applique le genre de représentation que nous reproduisons. Les roues cependant nous semblent



79

Trônes angéliques à Iviron, mont Athos. (XVIIIe siècle.)

mieux faites pour exprimer la plus importante fonction des Trônes que pour les personnifier en dehors de l'accomplissement de cette fonction. Vraiment personnifiés, ils auront quatre ailes, si les Chérubins en ont quatre ; six, si ceux-ci en ont six. Quant à leur physionomie, il serait peut-être convenable, en réservant pour les Chérubins la plénitude de la compréhension, d'attribuer aux Trônes une vive pénétration. On les estimera destinés à exprimer quelque chose de prompt et de rapide, en même temps que de vaste et de transparent, à dire que le trône de Dieu est partout, plutôt qu'à répéter combien il est inébranlable.

Il est très-convenable, comme l'a proposé M. l'abbé Van Drival, de les faire reposer sur des roues, les Chérubins sur des livres, les Séraphins sur des flammes.

Suivant les expressions de Mgr Crosnier, empruntées à saint Bernard, il est généralement admis que les Dominations exercent sur les ordres suivants une sorte de pouvoir ; que les Vertus sont chargées des opérations de la grâce, que les Puissances nous protégent contre les esprits infernaux. Il est probable qu'aux Anges de cette hiérarchie il appartient de présider aux lois générales de la nature et de la grâce. Les longues robes des princes et des magistrats, les aubes et les étoles des prêtres, les sceptres et tous les insignes de la puissance semblent leur appartenir à tous également, car tous ils peuvent prétendre à une idée de puissance pleine et soutenue. On peut seulement répartir ces insignes avec une richesse graduée, en donnant aux Dominations l'expression et l'attitude d'un ascendant qui commande, maintient et protége ; aux Vertus, celles d'une efficacité qui accomplit et féconde ; aux Puissances, celles d'une autorité qui contient.

Les Principautés, dans la troisième hiérarchie, semblent jouer le rôle de magistrats qui jugent et qui ordonnent : ce qui leur donne beaucoup de ressemblance avec les Dominations : en effet, les Principautés président à la troisième hiérarchie, comme les Dominations à la seconde ; pour les distinguer, on graduera de nouveau les insignes. En admettant qu'on ait laissé quelque chose de commun aux trois chœurs de la deuxième hiérarchie, on attribue aux Principautés, précisément ce qui distingue les Dominations des Vertus et des Puissances, mais à un moindre degré ; si c'est une couronne, la couronne est moins riche ; de la couronne royale on descend à la couronne princière, et de même des autres attributs.

Aux Archanges appartient un rôle éminemment actif: ce sont des combattants, des ambassadeurs, des protecteurs d'un ordre supérieur, car les Anges du neuvième chœur remplissent eux-mêmes toutes ces fonctions, mais dans un rôle subordonné. Il est d'usage plus communément de réserver pour les Archanges les attributs guerriers.

Ce qui distingue les Anges désignés spécialement sous ce nom commun à tous les Esprits bienheureux, c'est de n'avoir pas non plus de distinction qui leur soit propre : on leur attribue tout ce qui convient à la nature angélique considérée en dehors de ses hiérarchies, tant pour la physionomie que pour le vêtement; on en fait spécialement des musiciens, des acolythes, on leur met à la main l'encensoir, on les représente en prière.

A ces observations sur les distinctions hiérarchiques des esprits célestes nous joignons un mot sur la figure usitée dans l'art chrétien pour résumer la vision d'Ezéchiel, figure connue sous le nom de Tétramorphe. Effective-

ment c'étaient des Anges qui apparurent au prophète sous des formes animales; il les appelle des Chérubins, et on est d'accord, avons-nous dit, pour reconnaître des Trônes dans ces roues merveilleuses, qui s'associaient aux représentations animales présentées à ses yeux. Nous reviendrons sur les quatre animaux et leur signification en tant qu'ils représentent les quatre évangélistes. Dans cet ordre d'idées, on a dû les séparer. Dans



80

Tétramorphe à Vatopedi. (Peinture murale.)

celui dont nous nous occupons en ce moment, on a cherché à les réunir en prenant plus littéralement le texte sacré, où les quatre animaux n'apparaissent pas chacun séparément avec une figure humaine, une figure de lion, une figure de taureau, une figure d'aigle, mais tous les quatre également, chacun avec les quatre faces de l'homme, du lion, du taureau et de l'aigle réunis. Nous donnons ici deux exemples différents de ces sortes d'association.

On comprend que ce n'est pas pour les encourager, il est trop difficile

de réunir quatre têtes sur un même corps d'une manière qui ne soit pas désagréable, et cependant ces magnifiques images de la gloire du Seigneur doivent être montrées belles. Il n'y a peut-être pas d'autres moyens d'y réussir que celui dont Raphaël a donné un si heureux exemple dans son petit tableau de la *Vision d'Ezéchiel*, c'est-à-dire de grouper les emblèmes animaux, en leur attribuant à chacun leurs formes complètes et en les illuminant des éclats de la plus vive intelligence. L'art ne saurait lutter



81

Tétramorphe au Louvre. (Email.)

de près avec les mouvements d'une description : obligé de rendre immobile ce qui ne peut se concevoir que par des changements à vue les plus rapides, il est placé dans des conditions où la lutte lui est par trop défavorable.

III.

HISTOIRE ET FONCTIONS DES ANGES.

« Au commencement Dieu créa le ciel et la terre. » Selon les meilleurs interprètes, sous ce nom de ciel sont compris les Anges, comme sous le nom de terre, toutes les substances matérielles. D'autres placent la création des Anges au moment du *fiat lux;* d'autres lors de



82

Dieu créant les Anges. (Chartres.)



83

Anges nouvellement créés. (Chartres.)

celle du firmament. Il nous paraît permis d'adopter l'une ou l'autre de ces opinions, quant à la place à donner à cette création dans la série des actes créateurs. Nous avons déjà donné plusieurs exemples de sa représentation (p. 239, 242) ; en voici un autre emprunté aux sculptures du portail septentrional de la cathédrale de Chartres, où l'on remarquera la

douce complaisance que le Créateur met dans son œuvre, et la naïve piété de ces deux êtres bienheureux nouvellement éclos à l'existence. Ils rem-



84

Séparation des Anges.



85

Mauvais anges changés en démon.

plissent tout l'espace entre les eaux et le firmament, qui viennent d'être séparés.

Les Esprits célestes, aussitôt leur création, furent mis à l'épreuve. Une lutte s'ensuivit entre les Anges fidèles et les prévaricateurs, qui devinrent les démons ; et lorsque le Créateur poursuivit son œuvre, on peut croire qu'il eut dès lors ses bons Anges pour ministres et pour coopérateurs. Dans l'*Office de la sainte Vierge*, édité par Thielman-Kerver, en 1523, on remarque les vignettes reproduites à la page précédente : la séparation entre les bons et les mauvais Anges vient de s'accomplir ; les premiers, en haut, sont dans le sentiment de la joie et de l'action de grâce ; les seconds tombent, repoussés, et commencent à se déformer ; puis, dans un autre compartiment, plus bas, la transformation est complète, et ils ne sont plus que de hideux démons.



86

Ange pétrissant le corps d'Adam. (Miniature du XIIIe siècle.)

Les combats des bons et des mauvais Anges ne se rencontrent guère que dans les représentations de l'Apocalypse, à moins qu'on n'ait en vue spécialement d'honorer saint Michel.

L'assistance prêtée par les Anges au Créateur est surtout une assistance d'honneur ; ils l'accompagnent et forment son cortége ; ils témoignent de la bonté, de la beauté de ses œuvres aussitôt qu'elles apparaissent, en les contemplant avec amour, avec admiration. Le soin de ces nouvelles créatures leur est confié aussitôt. C'est à ce titre qu'ils portent le soleil et la lune, dans la scène de la création de ces astres, à Chartres (voir ci-après

vig. 122); que nous les avons vus soulever la femme nouvellement créée, pour la présenter à son divin auteur (p. 236). Mais le *fiat* est réservé à Dieu seul, et ils ne sauraient y participer. Voici (vig. 85) une miniature du XIIIe siècle, tirée d'un Psautier de la Bibliothèque nationale, où un Ange modèle le corps d'Adam, comme un ouvrier subalterne sous les-ordres de Dieu, le seul artiste. L'on peut se demander si cette composition est légitime. Pétrir du limon déjà créé pour ébaucher un corps n'est pas créer. L'acte créateur n'a lieu qu'au moment où, de ce limon pétri, Dieu fait un homme ; mais il pourrait y avoir confusion ; et pour éviter que ce soit mal interprété, nous partageons l'avis de ceux qui croient plus sûr d'interdire toute représentation de ce genre.

Quoi qu'il en soit, après la création, Dieu fait certainement participer les Anges à la direction des lois fondamentales de l'univers; il fait plus, il les charge de tenir sa place, à tel point que, selon l'opinion commune de théologiens, dit le savant pape Benoît XIV, toutes les apparitions divines, sous l'Ancien Testament, ont été impersonnelles, et se sont faites par le ministère des Esprits célestes; et cependant les Anges, dans ces apparitions, ont pu parler ainsi : « Je suis le Seigneur votre Dieu » : *Ego sum Dominus Deus tuus*, puisque les Prophètes se servent eux-mêmes d'un pareil langage. Il en est résulté que, tour à tour, on a pu dire de la même apparition que Dieu ou qu'un Ange était apparu. La question pour nous est de savoir si, dans ces circonstances, il y a lieu de faire apparaître Dieu selon les modes de représentations qui lui sont propres, ou de se servir des formes angéliques. Il ne nous paraît pas douteux que, en pareil cas, le langage de l'art ne doive se conformer à celui de la sainte Écriture : toutes les fois qu'elle dit Dieu, on parle de Dieu comme intervenant directement; l'on se servira d'images divines, les Anges s'en servant eux-mêmes dans les manifestations confiées à leurs soins ; quand le texte sacré dit un Ange, des Anges, ou qu'il s'agit d'une mise en scène analogue aux actions humaines, comme l'apparition de trois Anges à Abraham, comme la lutte de Jacob, l'on se servira de figures angéliques, bien que nous lisions dans la sainte Écriture, d'une part, que ces apparitions ont eu lieu sous une figure humaine ; d'autre part, que Dieu lui-même était ainsi représenté. Il est tout simple aussi de faire intervenir visiblement un Ange pour indiquer l'action divine dans les circonstances où elle est exprimée d'une manière formelle, mais en termes généraux. Ainsi un Ange peut présider au déluge ; un Ange peut commander aux flots de la mer Rouge de sub-

merger Pharaon. Quelquefois on fait agir Dieu et les Anges simultanément. Tel dans cette miniature, qui correspond à ce texte d'Isaïe, dans les *Emblemata Biblica : In die illo visitabit Dominus in gladio suo duro, et grandi et forti super Leviathan serpentem vestem et super Leviathan serpentem tortuosum, et occidet cetum qui in mari est.* « En ce jour-là Dieu « viendra avec sa grande épée, son épée pénétrante et invincible, pour « punir Leviathan, ce serpent immense, ce serpent à divers plis, et il « fera mourir le monstre qui est dans la mer (XXVII, 1). »



87

Combat contre Leviathan. (XIII[e] siècle.)

Les Anges, dans l'ordre de la nature, tiennent le premier rang parmi les créatures ; mais, dans l'ordre surnaturel, l'Incarnation, source intarissable, pour eux-mêmes, de joies plus vives et de nouvelles perfections, sans les rabaisser, vient mettre d'autres créatures au-dessus d'eux.

Marie est la reine des Anges; on se demande s'il est permis de faire agenouiller les Anges devant elle. Nous ne nous sentons pas en droit de le blâmer, nous ne voudrions pas non plus contredire ceux qui professent une opinion contraire; nous ne sommes que rapporteur : aux juges de décider. Nous nous contenterons de faire observer qu'on ne se met pas à genoux seulement pour adorer ; on le fait par un sentiment de respect

et de vénération d'un ordre beaucoup moins élevé. L'usage fréquemment admis de faire agenouiller les Anges devant leur Reine ne suffit-il pas pour déterminer sa propre signification?

Nous pouvons aussi faire concourir les Anges au culte des Saints, sans aller jusqu'à confondre les honneurs qu'ils se plaisaient à rendre à ces amis de Dieu qui sont aussi les leurs, avec ceux dont ils n'ont pas craint de combler leur Souveraine. Ils leur ouvriront leurs rangs, ils les accompagneront de leurs réjouissances, jusqu'au trône de leur commun Maître.

Il nous est impossible de douter que Dieu n'ait confié la garde de chacun de nous à un ange en particulier, les paroles mêmes de Notre-Seigneur



88

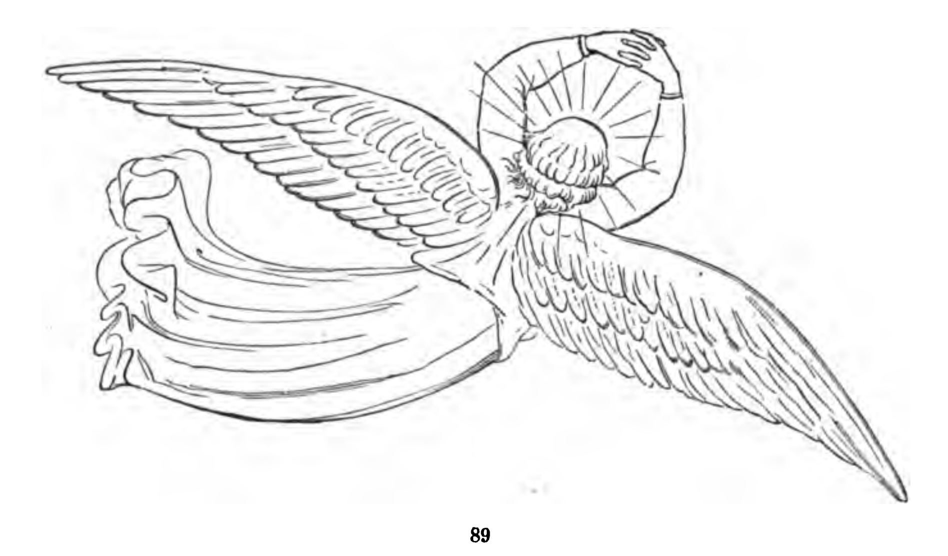
Elu couronné par son Ange. (Orvieto.)

l'attestent. A l'étude de l'Ange gardien se rattachent les représentations où les Esprits célestes viennent, en plus grand nombre, à son aide et à la nôtre, quand la circonstance le demande. L'artiste, relativement à des interventions de ce genre, n'a pas à se borner aux faits expressément rapportés dans la sainte Écriture : toutes les fois qu'une grâce est accordée, qu'un danger est évité, qu'un succès est obtenu, le voile qui couvre le ministère des Anges peut poétiquement être levé.

Le type plus généralement adopté pour représenter l'Ange gardien est un enfant conduit par sa main dans la voie du ciel, le berceau d'un enfant endormi sous sa garde.

C'est à l'Ange gardien qu'il appartient, au dernier soupir du juste, de recueillir son âme et de la porter, ou dans le sein d'Abraham, ou dans celui

de Dieu même. Au dernier jour, on peut très-bien admettre que notre bon ange nous couronnera de sa main, comme dans l'exemple que nous empruntons à Luca Signorelli, à la page précédente. Voici au contraire l'ange du mauvais larron qui s'éloigne désolé, dans le moment où l'âme de ce malheureux est livrée aux démons.



89

Ange du mauvais larron. (Campo Santo de Pise.)

Les Anges se font plus volontiers les instruments de la bonté de Dieu, que les exécuteurs de ses jugements rigoureux. Ils ne craignent pas cependant de frapper quand il le faut, et ce n'est pas en vain qu'on leur met l'épée à la main; mais il faut qu'ils frappent sans efforts, sans emportement, et que leurs coups n'en paraissent que plus décisifs.

Les Anges, en pareil cas, ne doivent prendre de nos mouvements que ce qu'il en faut pour marquer l'action; de la sorte leur supériorité ne s'en fait que mieux sentir. Beaucoup d'artistes modernes ont commis un véritable contre-sens, quand ils ont attribué aux Anges une vigoureuse tension de muscles, là même où, abstraction faite de la nature angélique, il n'en faudrait aucune. Voyez cet Ange de Lanfranc dans la coupole de Saint-André-della-Valle, à Rome : quel effort il fait pour soulever un nuage, comme si un nuage pouvait supporter un pareil effort!

Nous serions entraîné trop loin si nous voulions ici passer en revue toutes les missions particulières qui ont été ou qui peuvent être confiées

aux Anges : on admet facilement que chacun des sacrements ait un ou plusieurs Anges spéciaux qui président principalement à sa dispensation. On attribuera de même à certains Anges en particulier le soin de chacun des dépôts sacrés que Notre-Seigneur a confiés à son Église, de chacune de ses fonctions, de chaque lieu, de chaque chose enrichie de ses bénédictions, de chacune des vertus pratiquées dans son sein. Nous avons vu représenter l'Ange de la prière; Daniel nous montre des Anges protecteurs attachés à



90

Ange soulevant un nuage. (Lanfrnc.)

chaque nation; les grandes forces de la nature ont probablement des Anges qui président à leur direction et les mènent à bonne fin. On verra les Anges délivrer les âmes du Purgatoire, réveiller les morts au grand jour du jugement, présider à leur partage, accueillir les élus à l'entrée de l'éternelle patrie ; et, lorsque tous ensuite ils y seront réunis, rien ne dira mieux où ils sont pour toujours que d'y voir les Anges, non plus comme des envoyés en mission, mais comme les habitants nés de cette ravissante demeure.

IV.

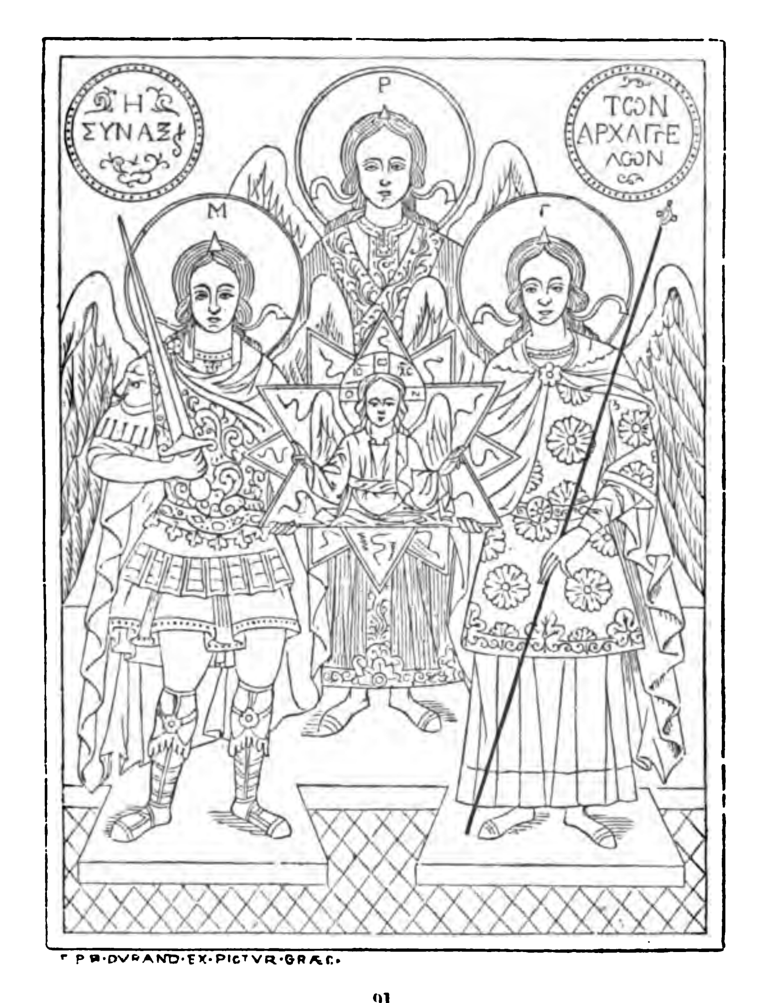
DES ANGES PERSONNELLEMENT CONNUS.

La division des Anges en neuf hiérarchies n'exclut pas d'autres genres de distinctions qui peuvent exister entre eux. Il y a sept Anges, — quoi qu'il en soit de leur rang dans la hiérarchie des neuf chœurs, — qui occupent près de Dieu un poste d'honneur d'une nature toute particulière. L'archange Raphaël, quand il se fit connaître à Tobie, déclara qu'il était l'un des sept Anges qui se tiennent en présence du Seigneur : *Ego sum Raphaël Angelus unus ex septem qui astamus ante Dominum.* — « Je suis Gabriel », dit à son tour ce saint Ange à Zacharie, « qui me tiens en présence de Dieu » : *Ego sum Gabriel qui asto ante Deum.* — « Grâce soit à vous », répète à son tour saint Jean, au commencement de l'Apocalypse, « et paix « de la part de Celui qui est..... et des sept Esprits qui sont en présence « de son trône ». Le nom d'Archanges, que l'on donne à ces esprits éminents, ne veut pas dire qu'ils soient du chœur relativement inférieur, qui ne s'élève que d'un degré au-dessus des simples Anges, mais ils ont droit à ce nom probablement parce qu'ils s'élèvent au-dessus de tous les chœurs angéliques, à des titres que nous ne pouvons parfaitement connaître. Trois de ces sept Anges sont désignés dans les livres saints par leurs noms et par une suite d'actes personnels : Michel, c'est-à-dire *qui est comme Dieu*, le prince de la milice céleste ; Gabriel, c'est-à-dire *la force de Dieu*, l'Ange de l'Annonciation ; Raphaël, c'est-à-dire *le remède de Dieu*, l'Ange envoyé au jeune Tobie.

On a essayé de donner des noms aux quatre autres. Le sens de ces noms : Barachiel, Jéhudiel, Uriel et Sealtiel, qui signifient *Bénédiction de Dieu*, *Louange de Dieu*, *Feu de Dieu*, *Prière de Dieu*, est irréprochable. Cependant ils ont été réprouvés au concile de Rome de 745, parce qu'étant d'une valeur toute conjecturale, ils ne peuvent être assimilés aux trois noms donnés par le texte sacré. L'on peut représenter les sept Archanges et les honorer ensemble d'un culte spécial ; mais l'on doit alors s'abstenir de désigner par aucun nom ceux d'entre eux qui ne nous sont pas spécialement connus.

Il est très-fréquent que saint Michel et saint Gabriel sont représentés ensemble ; il l'est moins qu'on leur associe saint Raphaël. La symétrie nous

paraît en être la principale raison, car il s'agit le plus souvent d'associer saint Michel et saint Gabriel à une image de Notre-Seigneur ou à la représentation de quelque mystère ; alors ils sont rangés communément de chaque côté de l'un ou de l'autre. Quand on dispose d'une troisième place



P. DVRAND·EX·PICTVR·GRÆC.

91

L'Assemblée des Archanges.

au milieu, on leur associe facilement saint Raphaël. Toute difficulté cesse naturellement quand la représentation est spécialement consacrée aux trois Archanges. Nous en donnons un exemple d'après une peinture grecque du XVe siècle. Selon une disposition toujours usitée en Orient, ils sont groupés autour d'une figure centrale du Sauveur, repré-

senté sous figure d'enfant, et avec des ailes, pour exprimer l'idée d'avénement et le titre d'Ange du grand Conseil qui, à lui-même, lui est donné. Les Anges sont désignés tous ensemble par l'inscription placée dans les deux disques supérieurs, où on lit en grec : *l'Assemblée des Archanges*, et chacun en particulier, par la lettre initiale de son nom placée dans leurs nimbes.

Papebroch explique le rôle assigné aux Anges soutenant l'Enfant Jésus, dans ces sortes de représentations, comme étant une allusion à l'épreuve à laquelle ils auraient été assujettis aussitôt après leur création, et dont ceux qui restèrent fidèles auraient triomphé en se soumettant au Verbe qui devait s'incarner ; mais cette pensée n'exclut pas, suivant la diversité des circonstances, la diversité des points de vue ; et à la composition que nous reproduisons s'appliquent parfaitement les observations de M. Didron : « A eux trois, les archanges Michel, Gabriel et Raphaël représentent, « selon les idées des Grecs, la triple puissance militaire, civile et religieuse dans le royaume céleste ; Raphaël est considéré et habillé comme « un prêtre : en cette qualité, il occupe la place d'honneur ; il est au milieu entre saint Michel et Gabriel ; Michel, toujours vêtu et armé « comme un guerrier, a pour mission de combattre les démons et les ennemis de Dieu ; Gabriel se charge des messages pacifiques ». On explique ainsi pourquoi saint Raphaël est au milieu et semble présider ; nous ne croyons pas qu'on le justifie, et il serait plus exact de donner toujours la prééminence à saint Michel.

Le saint Archange, dans ses plus anciennes représentations, au Ve ou VIe siècle, porte la tunique longue, avec le pallium ou manteau antique, et, à la main il tient un sceptre ou bâton pastoral, dont la forme varie sans changer de signification.

Le costume pleinement militaire lui est attribué à partir du XIIIe siècle, mais non pas dès lors universellement. Alors aussi on commence à lui voir la balance à la main, soit dans la scène du pèsement des âmes, soit comme attribut fixe. On a là tous les éléments pour le bien caractériser, sans même qu'il soit indispensable de représenter Satan vaincu sous ses pieds. Nous insisterons surtout afin que, en tout état de cause, dans le combat que l'Archange livre à son adversaire infernal, la supériorité qui lui assure la victoire soit celle d'une nature toute immatérielle, pour laquelle il n'est aucun besoin des efforts d'une vigueur purement musculaire. Le costume militaire de saint Michel a dû varier suivant les temps et les lieux; il est

préférable que ce costume soit idéal plutôt que de le rapprocher de trop près d'aucun mode d'armement humainement usité.

Saint Gabriel est l'Ange de la Rédemption ; cependant, hors des circonstances où il est associé à saint Michel, en quelque sorte comme son second, et en qualité comme lui d'acolyte et de conseiller intime du Sauveur, on ne le voit fréquemment que dans la représentation du mystère de l'Annonciation ; mais ce mystère donne lieu à lui seul de le représenter dans des monuments sans nombre ; il sert aussi à déterminer tout ce qui peut le mieux le caractériser. Dans l'antiquité chrétienne, conformément au sentiment de dignité qui dominait alors, Gabriel se présente souvent à la sainte Vierge, un sceptre à la main ; un peu plus tard, ce sceptre devient facilement une croix ; dans les temps modernes, on représente communément l'Archange portant à la main le lis, symbole de la pureté virginale de Marie, mise en quelque sorte sous sa sauvegarde, et lorsque Gabriel est représenté en dehors de l'Annonciation, on le lui conserve comme attribut personnel. Il est de son essence, toujours, de montrer ; son air sera ouvert, il portera dans ses traits l'empreinte d'une exquise pureté, d'une sainte joie, comme étant par excellence le porteur de bonnes nouvelles.

Le symbolisme du poisson, avec son importance dans l'antiquité primitive, est cause que l'archange Raphaël, bien que son rôle soit moindre en général que celui de saint Michel et de saint Gabriel, a été probablement représenté avant eux, avec le jeune Tobie. Quand le sujet est tout historique, Raphaël ne doit trouver place que dans l'accomplissement de la mission dont il fut chargé dans cette circonstance. Pour déterminer le type et les attributs qui lui conviennent, on se rappellera, selon l'observation d'Ayala, qu'il se présenta alors sous la figure d'un jeune homme ceint pour marcher, et on lui donnera convenablement les insignes qui conviennent au pèlerin : la besace, la gourde, le bâton. Quelquefois, eu égard à son nom : « Remède de Dieu », on lui a mis à la main quelques insignes de la profession médicale. Comme expression, la physionomie de Raphaël sera douce et attrayante, mais, en lui, on sentira aussi la résolution qui convient au puissant protecteur, au guide assuré.

V.

DES DÉMONS ET DES PUISSANCES DU MAL.

Les démons, anges dégradés, ont, dans leur chute, conservé l'essence de la nature angélique ; les Anges étant de purs esprits, les démons sont également incorporels. Si donc on leur prête des corps, c'est par fiction , et pour exprimer sous des formes sensibles l'idée que l'esprit doit se faire de ces êtres malfaisants. L'ordre et la beauté morale s'expriment, pour les bons Anges, par les perfections du corps. La difformité d'une nature déchue, la méchanceté passée à l'état normal, se traduiront, chez les démons, par la laideur et la bestialité.

Toutes les créatures de Dieu ont, comme telles, un côté noble, ce qui leur permet de servir d'emblèmes même à ses perfections divines. Mais quand, pour peindre les démons, vous empruntez les formes de la bête, vous les représentez comme une dégradation des formes humaines, alors il sied de les associer entre elles. Les formes humaines restent pour le fond, mais les oreilles s'allongent, la bouche tend à la gueule, des cornes naissent au front, il vient une queue, des griffes se forment aux mains et aux pieds, et tout le corps se charge de longs poils. On peut, pour représenter les démons, tout prendre à la bête : alors, avec ses formes, on fera ressortir sa cruauté sauvage, ses ruses astucieuses, son avidité sans mesure, ses instincts brutaux, tout ce qui est justement compris, quand un être intelligent s'en rapproche, sous le nom, par là même hideux, de bestial.

Les formes humaines, cependant, étant les seules essentiellement propres à s'adapter aux esprits qui n'ont point de corps, et par suite à les figurer, on doit dire que des deux modes de représentation qui précèdent, le premier est celui qui convient le mieux, pour dire d'une manière normale et directe la nature des démons. S'ils prennent des formes purement animales, il doit sembler que c'estpar une sorte de déguisement. D'un autre côté, le démon doit laisser voir qu'il est un Ange : c'est pourquoi les ailes étant, en iconographie, le signe distinctif entre l'Ange et l'homme, on lui donnera des ailes; mais ces ailes, par suite de sa dégradation, n'auront plus rien d'angélique, ce seront des ailes de chauve-souris ou de dragon.

Si on se pénétrait bien de l'affreuse réalité, on sentirait que ces êtres

tombés des splendeurs du ciel pour se vouer au mal ne sauraient être représentés trop monstrueux; mais on doit tenir compte des conditions de l'art; c'est pourquoi nous goûtons la réserve des artistes qui se contentent d'indiquer modérément ce qui doit caractériser les esprits infernaux, préférablement à un abandon trop naïf du pinceau à l'horreur qu'ils doivent inspirer. D'un autre côté, quelques déguisements qu'ils prennent, on ne les représentera jamais qu'ils ne soient immédiatement reconnaissables à



92

Magicien inspiré du démon.

quelque signe de leur dégradation bestiale, quand ce ne serait que par un bout de cornes, par des griffes aux pieds ou aux mains, procédés d'ailleurs très-usités à certaines époques; la couleur noire, quelques flammes de l'enfer qui les suit partout, échappées du sol autour d'eux ou de leur corps même, peuvent encore servir à les caractériser. Quand on veut exprimer leur action invisible, on se sert très-convenablement d'une petite figure noire et efflanquée qui tient de l'insecte, tout en prenant quelque chose de l'oiseau, comme dans l'exemple que nous reproduisons, où un magicien

écrit sous la dictée de son sinistre inspirateur, ou des formes humaines, comme on le voit de cet autre démon, qui, derrière une statue de femme, hume, pour ainsi dire, les adorations offertes à l'idole.

L'Enfer suit partout les démons, et, quelques succès qu'ils obtiennent, ils ne peuvent que grimacer le contentement ; le mal qui leur réussit accroît leurs tortures. C'est pourquoi il convient que, dans tous leurs mouvements, ils aient quelque chose de heurté et de convulsif ; leurs yeux seront toujours hagards, anxieux, et jamais il ne leur sera possible de feindre, même quand ils se transformeront en Anges de lumière, la sérénité du regard, qui est le propre des Saints.



93

Une idole et son démon.

Satan, le prince des démons, demande, dans beaucoup de circonstances, à se faire distinguer de la plèbe infernale. Les principaux aspects sous lesquels il peut apparaître sont ceux du dragon, qui combat ; du serpent, qui séduit ; du tentateur, qui, sous d'autres formes empruntées, ou contraint de se divulguer, s'attaquant au Sauveur lui-même, fut ignominieusement repoussé ; il est le roi des ténèbres, le singe de Dieu, qui voudrait en usurper les honneurs ; en dernier lieu, il est le principal bourreau des damnés, et il règne effectivement par les supplices dans les cavernes de l'Enfer.

Quand Satan s'est manifesté pour la première fois, il l'a fait sous la figure d'un serpent : c'était pour induire en erreur. Lors du grand combat que souleva dans le ciel sa révolte, il est représenté sous la figure d'un terrible dragon. Le serpent exprime l'idée d'un être fourbe et venimeux ; le dragon est un serpent ailé, qui s'élance, projette son venin, use ouvertement de sa force. L'on comprend comment, par rapport à l'ennemi de tout bien, l'on passe facilement de l'une à l'autre de ces images. Toutes les fois que la lutte prend les proportions d'une guerre déclarée, il est dragon : dragon aux sept têtes, aux têtes couronnées, chargées de puissantes cornes. Quand il s'agit de glisser ses perfides suggestions, il est serpent.

Dans la scène de la chute de nos premiers parents, on a souvent représenté le tentateur avec un buste humain, terminé par une queue de serpent ; il y en a des exemples dans l'antiquité chrétienne ; le moyen âge en donne de beaucoup plus fréquents : Ghiberti, Raphaël, Michel-Ange les ont suivis. Presque toujours le buste ou seulement la tête, attribués au serpent, sont un buste ou une tête de femme ; il semble que l'on a voulu ainsi, par une sorte d'unification, dire la grande part que la femme eut à notre perte.

Hors de la scène de la première tentation, le serpent infernal n'est guère plus représenté qu'écrasé et vaincu au pied de la croix ou sous les pieds de la sainte Vierge.

On doit supposer que, pour tenter Notre-Seigneur, Satan se présenta à lui sous des dehors honnêtes ; il ne sied donc pas de lui infliger alors tout crûment la figure d'un démon ; mais lorsque, au terme de la troisième tentation, le Seigneur lui lança ces paroles foudroyantes : « Retire-toi, Satan... », il est à propos que, toute illusion cessant, le monstre infernal reprenne aussitôt des formes hideuses.

Satan a régné dans le monde par l'idolâtrie ; son sceptre est brisé ; mais il exerce encore son empire sur les hommes, quand ils se livrent à lui par leurs passions et leurs vices. C'est pour exprimer ces pensées qu'on a représenté le prince infernal assis sur un trône, avec une tête à trois faces et couronnée, non pour dire qu'il y ait une trinité du mal, mais pour exprimer l'idée d'une singerie de la Divinité. Les *Emblemata biblica* nous en fournissent un exemple du XIII[e] siècle; nous en donnons, p. 265, un autre du XV[e], où le prince des ténèbres, également assis sur son trône, outre les trois faces réparties sur sa tête, surmontées de trois cornes de cerf, porte

encore d'autres faces dans les différentes parties du corps. Ce n'est là qu'une fantaisie d'artiste, pour exprimer à la fois les ressources multiples et la monstruosité de ce roi des Enfers. Mais, remarquez-le, il règne, et cependant il est enchaîné sur son trône.



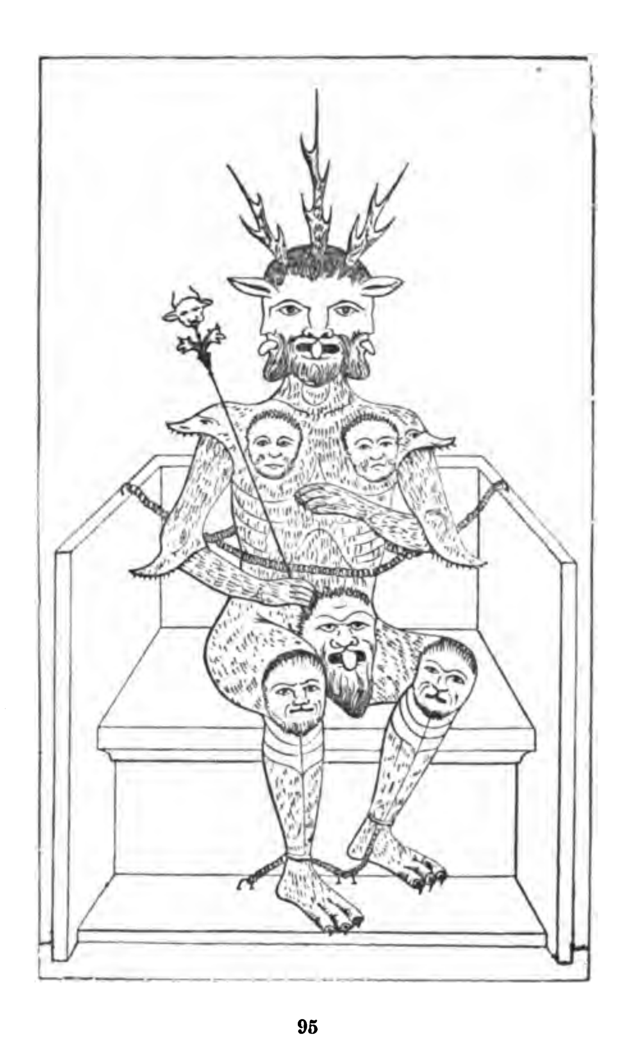
94

Satan à trois faces. (Miniature des *Emblemata biblica.*)

De même dans des compositions multipliées, dont le premier exemple que nous connaissions a été donné par Giotto à l'Arena de Padoue, assimilé à Cerbère et dominant de sa taille gigantesque toutes les régions de l'empire infernal, il broie de ses trois gueules et de ses puissantes mains les hommes coupables; il le fait dans l'excès de rage qu'excitent ses propres tortures; et ses souffrances s'accroisent encore de tout ce qu'il fait souffrir.

Il y a lieu de croire que les démons ne furent guère représentés, pendant toute l'antiquité chrétienne, que dans les circonstances où la sainte Écriture les fait directement intervenir, et que la grande expansion donnée à leurs représentations de tout genre ne remonte pas au delà du XII[e] siècle : alors on les voit fréquemment apparaître dans leurs différents rôles de tentateur, de tyran, d'idole, d'accusateur et de bourreau; l'on représente aussi leur confusion et leur défaite, toutes les fois qu'ils se trouvent en présence du Christ ou que ce divin Sauveur communique à ses serviteurs le don, non plus seulement de supporter victorieusement les assauts de ces terribles ennemis, mais aussi de les mettre en fuite.

A l'étude des démons nous associons celle des puissances du mal personnifiées, le Péché, le Monde, dans la plus mauvaise acception du terme, la Mort et l'Enfer. On peut dire en effet que toutes ces choses viennent originairement des anges prévaricateurs. S'ils n'en sont les auteurs et les



95

Satan à faces multiples. (Miniature du XVe siècle.)

instigateurs, elles leur tiennent à d'autres titres, et il semble que, les mettant en scène, il n'y a que des esprits infernaux pour en remplir le rôle et pour se revêtir convenablement de leurs emblèmes.

Le péché, sous la figure d'un petit être humain et difforme, occupe quel-

quefois l'un des plateaux de la balance, dans la scène du pèsement des âmes. Saint Jean Chrysostome déjà avait indiqué comment il convenait de le peindre, sous la figure d'une sorte de femme ayant quelque ressemblance avec la bête, à l'air barbare, exhalant des flammes, inspirant l'horreur, toute noire.

Au péché l'on doit rattacher, comme en étant tour à tour la suite et la cause, les trois concupiscences et le monde, ou l'esprit du monde. Les trois bêtes que rencontre le Dante aux portes de l'enfer, représentent : la panthère, la concupiscence de la chair ; la louve, la concupiscence des yeux ; le lion, l'orgueil de la vie.

Le monde, en réalité, est un être collectif, formé de tout ce qui, dans les sociétés humaines, est purement selon l'esprit de l'homme, et non plus, dès lors, selon l'esprit de Dieu. La bête de l'Apocalypse représente évidemment quelque chose de l'humanité, quand elle se met en opposition et en révolte avec Dieu. Si ce n'est pas là le monde dans son acception ordinaire, c'est pire encore, dans ce sens qu'au terme



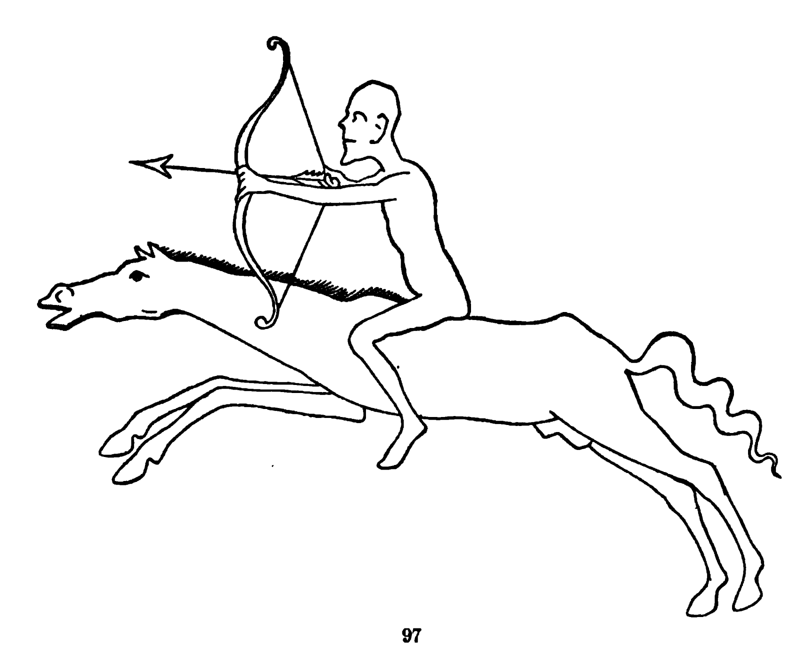
96

La Mort et l'Enfer. (Vignette de T. Kerver.)

du monde s'attacherait plutôt une idée de séparation, tandis qu'ici l'hostilité est ouverte. Le monde méconnaît le Sauveur, et s'il le hait, s'il hait les siens, c'est qu'ils ne sont pas avec lui. Quand sa haine éclate, alors l'image de la bête lui est pleinement applicable. La série des puissances du mal dans l'Apocalypse se termine par l'image de la grande prostituée, qui est assise sur la bête aux sept têtes ; elle est nommée Babylone, et l'on peut

dire en général que c'est là une image de la cité humaine et publique, lorsqu'elle est vouée au mal et opposée à la Jérusalem céleste ; alors sa domination éphémère a pour résultat de conduire à la mort et à l'enfer.

La mort et l'enfer apparaissent l'une et l'autre dans la vignette de Thielman Kerver reproduite à la page précédente, et qui représente le quatrième cavalier de l'Apocalypse, désigné par le livre prophétique comme étant la mort elle-même personnifiée. L'enfer qui la suit, aux termes du texte sacré, se montre immédiatement au-dessous, sous la figure d'une gueule monstrueuse et béante, au sein de laquelle on aperçoit les damnés qu'elle a engloutis. Telle a été en effet la manière habituelle de représenter le gouffre infernal au moins du XIIe au XVIe siècle, conformément à ces mots d'Isaïe : *Dilatavit infernus animam suam, et aperuit os suum absque ullo termino :* « l'enfer a étendu ses entrailles, et il a ouvert sa gueule jusqu'à l'infini ».



97

La Mort et son Coursier. (Miniature du XIVe siècle.)

Dans la vignette que nous reproduisons, la mort n'est pas un squelette, mais un cadavre animé. Ce mode de représentation a été le plus usité depuis le XIVe siècle jusqu'au XVIe, où le squelette apparaît concurremment. On a trop oublié, quand on a donné la préférence à celui-ci, qu'il s'agit de rendre la puissance qui donne la mort, et non l'état de celui qui la reçoit.

Le cadavre animé est bien plus susceptible que le squelette de prendre l'élan irrésistible qui convient dans un pareil rôle, comme on le voit dans l'exemple que nous empruntons à une miniature du XIV[e] siècle, où, montée sur un cheval qui, pour être étique, n'en poursuit pas moins énergiquement sa course, la mort lance ses flèches impitoyables. Plus



98

La mort, en furie. (Orcagna à Pise.)

vigoureuse encore est la puissante furie imaginée par Orcagna au Campo Santo de Pise pour représenter la mort. Nous y reviendrons quand, à la suite des mystères nous considérerons la mort comme l'une des fins dernières; nous n'avions ici seulement qu'à la faire envisager eu égard à sa personnification comme puissance du mal.

CHAPITRE VI

DES REPRÉSENTATIONS HUMAINES ET DES PERSONNIFICATIONS QUI S'Y RAPPORTENT.

I.

DES AMES.

Dieu, la sainte Vierge, les Anges ont été successivement l'objet de nos observations ; dans l'ordre des êtres, l'homme vient ensuite. Nous avons déjà rencontré la nature humaine unie à la Divinité dans la personne de Notre-Seigneur Jésus-Christ, puis élevée dans une pure créature, par un privilége singulier, en la personne de Marie, au-dessus de toutes les autres créatures. Leur ordre hiérarchique nous ramène maintenant à l'homme, considéré selon la place naturelle qu'il occupe dans la création, un peu au-dessous des Anges. Dans l'exécution de la figure humaine, destinée à représenter tout être intelligent et l'homme lui-même, se concentre l'art tout entier, et vers ce point viennent converger toutes nos études ; il n'y a donc pas lieu de lui consacrer un chapitre en particulier. Parmi les hommes, il en est cependant une classe qui doit nous occuper spécialement : ce sont les Saints ; et, selon l'ordre logique, ce serait maintenant que nous devrions en parler ; mais, ayant jugé que leur étude, si sommaire qu'elle fût, exigeait une partie à part, nous nous en tenons en ce moment à cette mention. Nous ne nous occuperons donc ici que de ce qui est humain : d'une manière plus générale, de l'âme humaine et de tout ce qui y tient ; des associations humaines, et principalement de l'Église, la société humaine par excellence, et aussi de tout ce qui s'y rapporte ; ensuite, des vertus que l'homme est appelé à pratiquer, des vices qu'il doit éviter ; des connaissances et des industries humaines, et nous

terminerons ce chapitre, à titre d'appendice, par quelques mots consacrés aux choses physiques et à leurs représentations.

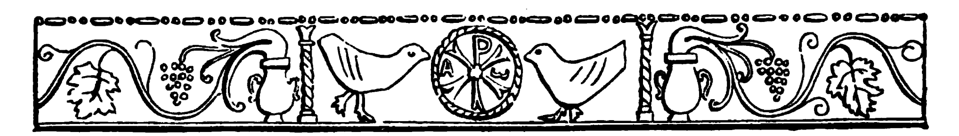
Les âmes peuvent être représentées à deux points de vue différents. Si, en les représentant, on ne se propose pas d'exprimer leur distinction ou leur séparation d'avec le corps, il convient parfaitement de leur attribuer sa configuration même; c'est aux circonstances seules alors à faire connaître que c'est l'âme seulement qui est mise en scène, et non pas l'homme tout entier. Ainsi, quand on représente le Purgatoire, la Délivrance des limbes, il est bien connu qu'en ces lieux, ménagés temporairement par la justice divine, on ne peut rencontrer que des âmes, dans un état de souffrance ou d'attente. Quand il s'agit, au contraire, de représenter avec clarté les âmes distinctement du corps, il est indispensable, pour éviter toute confusion, de leur attribuer un mode de représentation distinct lui-même et en rapport avec ce que l'on veut signifier.

Pour dire la ressemblance des âmes régénérées avec le Saint-Esprit, on les a symbolisées, comme cet Esprit divin lui-même, sous la figure de la colombe ; cette gracieuse image convient également très-bien pour exprimer leur vol vers le ciel, lorsqu'elles sont délivrées des liens de cette vie mortelle. Les âmes sont les épouses de Jésus-Christ : on les représentera donc en Orantes comme de jeunes vierges, sans distinction de sexe ; les âmes brillent dans le ciel comme des astres lumineux ; Dieu les cueille dans les jardins de la terre pour en faire des bouquets célestes : de là aussi des raisons pour leur attribuer ces figures; mais on reconnaîtra qu'elles conviennent mieux dans la bouche du narrateur que dans la langue plus imagée de l'artiste. Les âmes, au moment de la mort, naissent à la vie éternelle ; il sera fort convenable, en conséquence, de les représenter sous figure d'enfant, et d'autant mieux que, par cette réduction des formes corporelles, on se met en meilleure voie pour dire qu'elles sont immatérielles. Nous conseillerons, afin qu'on ne puisse pas les confondre avec de vrais enfants, de leur donner des dimensions d'enfants, avec des formes d'adulte, de sorte qu'en les dépeignant, on dise « de petites figures humaines », plutôt que « des figures d'enfant ». Ces figures pourront être nues ou vêtues : nues, elles n'auront pas de sexe; si ce sont des âmes bienheureuses, il sera certainement préférable de les vêtir, car la robe de gloire, *stolam gloriæ*, est un attribut caractéristique de l'état de béatitude. On comprend cependant qu'elles ne peuvent être vêtues quand, traduisant cette expression : « Rendre l'âme », on les représente au moment même

où elles s'exhalent de la bouche des défunts ; il ne sera pas hors de propos non plus de les laisser nues tant qu'elles attendent leur jugement et que leur sort est en suspens ; puis la nudité sera, avec la difformité, le partage définitif des âmes réprouvées.

Entre ces différentes manières de représenter les âmes, la petite figure humaine sera réputée leur être plus spécialement appropriée. En effet, elle peut, avec des modifications d'attribut, se plier à tous leurs états, tandis que la colombe, l'Orante servent à les symboliser par rapport à des états particuliers, dont sont exclues toutes les âmes qui ne demeurent pas dans la grâce de Dieu.

La petite figure humaine, suivant ses proportions et la précision du dessin, pourra n'offrir que des traits rudimentaires et indéterminés, ou prendre la ressemblance et les attributs de la personne à laquelle elle appartient, soit que cette personne ait passé à une autre vie, soit qu'elle vive encore de sa vie mortelle.



99

Autel de Vaison.

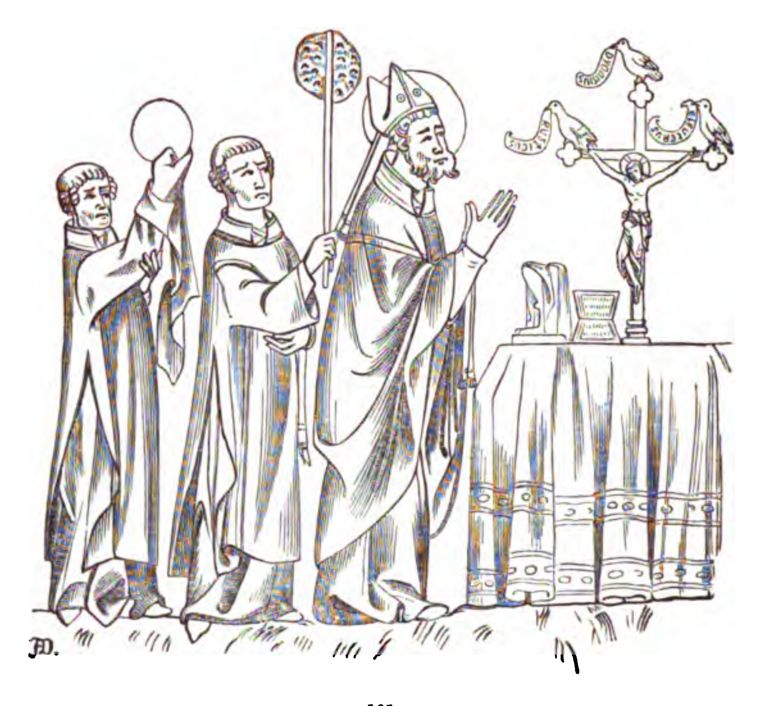
Tous ces moyens de représenter les âmes sont justifiés par les apparitions rapportées, en grand nombre, dans la Vie des Saints et par les précédents de l'iconographie. On les a vues, sous figures de colombe, reposer sur les branches de la croix, p. 176, 177. Sur l'autel de Saint-Victor, au nombre de douze, pour représenter la généralité aux âmes fidèles (vig. 26); sur l'autel de Vaison, au nombre de deux, elles s'approchent du monogramme sacré pour y chercher la nourriture qui leur est propre. Sur la face latérale du premier de ces monuments, elles becquètent des raisins pour rappeler plus directement l'Eucharistie.



100

Face latérale de l'autel de Saint-Victor.

Nous reproduisons une miniature du XIVe siècle, où saint Régulus, évêque d'Arles, tandis qu'il dit la messe, voit les âmes des trois martyrs saint Denis, saint Rustique et saint Éleuthère, sous la figure de trois colombes posées sur la croix de l'autel.



101

Vision de saint Régulus.

Nous donnons comme exemple de la représentation des âmes sous figure d'Orante, la médaille, très-connue, qui porte cette inscription : *Successa vivas*, et que M. de Rossi attribue au IVe ou au Ve siècle. L'âme représentée est celle de saint Laurent. Tandis que le martyr subit sur le gril son affreux supplice, Dieu suspend la couronne sur son âme, ainsi représentée. Cette âme est accompagnée de la croix monogrammatisée, de l'alpha et de l'oméga, pour mieux dire l'union qu'elle a contractée avec son divin modèle.

Comme exemple, enfin, de la représentation des âmes sous petite figure humaine, et comme preuve de son extension, voici plus bas, d'après une peinture murale du XVIIIe siècle, à Salamine, une main divine, au

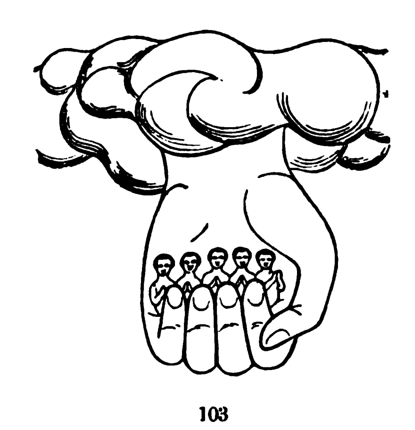
milieu de laquelle reposent des âmes, pour rendre ces paroles : *Justorum animæ in manu Dei sunt :* « Les âmes des justes sont dans la main de Dieu ».



102

Médaille du IVe ou du Ve siècle.

Nous venons de parler des âmes en tant qu'elles appartiennent à chacun de nous en particulier; on personnifie également l'âme humaine entendue dans un sens général. La mythologie païenne avait admis une personnification de ce genre, souvent mise en scène dans les monuments de l'art. L'on sait, en effet, que Psyché, cette jeune fille d'une beauté si accomplie

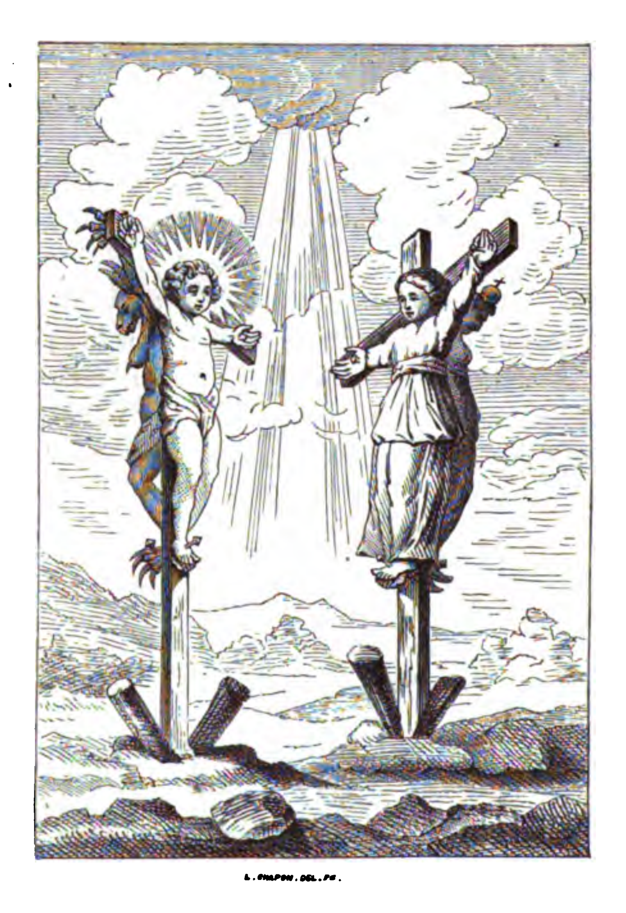


103

Les âmes des justes dans la main de Dieu.

qu'elle excita la jalousie de Vénus et qu'elle devint l'épouse de l'Amour, n'était autre, conformément à l'étymologie de son nom, ψυχὴ, âme, que

cette personnification même. Cette fable, dégénérée dans le roman d'Apulée, n'était pas originairement sans vérité et sans élévation, et les premiers chrétiens ne craignirent pas de se l'approprier quelquefois. Ainsi, dans une peinture du cimetière de Domitille, l'âme chrétienne, sous la figure d'une petite fille modestement vêtue, qui porte sur ses épaules des ailes de papillon, comme la Psyché antique, ramasse des fleurs, c'est-à-dire des vertus pour les offrir à l'Amour, le vrai Amour, c'est-à-dire le Sauveur, figuré dans cette circonstance sous les traits rendus chastes d'un Amour antique.



104

L'âme crucifiée à l'exemple de Jésus. (Vignette du XVIII[e] siècle.)

Cette dernière image avait été et devait être trop profanée pour demeurer au service des chrétiens; mais la représentation de l'âme sous

la figure d'une jeune fille encore dans la simplicité de l'enfance, fort usitée aux XVIe et XVIIe siècles, dans beaucoup de petits livres de piété, serait parfaitement de mise, dégagée des miévreries et des raffinements qui déparent une branche de l'iconographie intéressante, cependant, parce qu'elle était restée toute chrétienne, à une époque où le grand art ne l'était plus au même degré. Nous en donnons pour exemple une vignette tirée d'un petit livre du XVIIIe siècle, qui porte le titre de *Regia via Crucis,* où, en regard de Jésus, sous figure d'enfant, qui porte le démon crucifié au revers de sa croix, l'on voit l'âme elle-même attachée sur une croix au revers de laquelle elle porte également le monde crucifié.

II.

IMAGES DES PENSÉES, DE LA VIE, DES AGES.

LAISSANT de côté tout ce qu'on a pu, hors du christianisme, attacher d'idées aux noms et aux figures des génies, les distinguant bien catégoriquement des Anges, nous n'y voyons que des conceptions ou des pensées de l'esprit humain, des généralisations, comme lorsqu'on dit le génie d'un peuple, le génie d'une chose, et qu'on leur applique les traits caractéristiques de l'un ou de l'autre ; un moyen d'exprimer des pensées et des affections particulières, avec plus de force, et les personnifiant en quelque sorte. On comprend alors pourquoi nous rattachons à l'âme humaine les quelques lignes que nous leur consacrons.

Les *génies* laissés nus avec de petites ailes se distingueront facilement des Anges, si l'on a soin de toujours vêtir ceux-ci, et de leur appliquer des ailes d'une suffisante envergure. C'est ainsi que, sous le rapport même des formes, la confusion ne peut pas avoir lieu dans l'antiquité chrétienne, où les *génies* sont fréquemment usités, selon la manière des monuments païens, pour soutenir des cartouches contenant ou propres à contenir des inscriptions ou des personnages (v. pl. V).

Les premiers chrétiens s'étaient aussi approprié ces figures de génies pour représenter les saisons, des scènes de combat, de chasse, des récoltes, auxquelles ils attachaient une signification symbolique.

La mise en scène de ces sortes de figures, vu leur caractère indéterminé, est parfaitement appropriée à toute sorte de cas semblables ; il ne s'agit plus

évidemment, lorsqu'on les voit se substituer à des acteurs humains, d'aucun fait en particulier, mais de la chose même, et de l'idée qu'on y attache. L'art chrétien aurait pu maintenir plus qu'il ne l'a fait l'emploi de pareilles figures; l'emploi des *génies* supportant des cartouches, fort usité par Raphaël, surtout comme accessoires de ses personnifications allégoriques, ne nous paraît pas non plus être contre l'esprit de l'art chrétien, pourvu qu'on leur applique plus qu'on ne l'a fait, les règles générales relatives à l'usage du nu; mais le retour aux idées païennes se fait beaucoup trop sentir dans ces *génies*, en usage principalement sur les tombeaux, dans nos temps modernes, pour dire ce qui finit à la mort, pour exprimer la douleur et les larmes, depuis qu'on ne cherche plus assez à faire penser à la nouvelle vie qui, dans ce moment même, commence pour ne plus finir. Nous ne blâmons pas absolument cet usage, mais nous en blâmons l'esprit et l'abus. On ne saurait admettre dans tous les cas, au point de vue chrétien, aucun génie personnel, qui fût comme une contrefaçon de l'Ange gardien. Nous ne disons pas cependant qu'on ne puisse absolument personnifier le génie entendu dans le sens d'une intelligence supérieure par une figure allégorique. Mais qu'on y prenne garde, car on se place là sur des confins où la déviation est facile, et nous croyons qu'il vaut mieux honorer l'homme, s'il le mérite, en le représentant tout entier, que de s'arrêter à de pareilles abstractions d'une valeur plus ou moins creuse.

La vie humaine, à notre connaissance, n'a été que rarement et tardivement représentée, dans l'art chrétien, par une figure allégorique qui la personnifie; il n'était pas non plus dans l'esprit de l'antiquité chrétienne de représenter les choses de ce monde sous leurs faces les plus fragiles, on aimait mieux y chercher des images de ce qui vient pour ne plus finir; mais au moyen âge dans un esprit bien différent lui-même de celui de l'antiquité païenne, où l'on excitait à jouir parce que le temps est court, l'on en vint à répéter aux chrétiens que le temps est court, afin de les porter vers les choses qui durent. Alors l'on représenta assez fréquemment, soit sculptée à la façade des églises, soit peinte dans leurs intérieurs, soit parmi les miniatures des manuscrits, *la Roue de la vie*, où l'on ne monte de l'enfance à l'âge mûr, recueillant les succès et les honneurs de ce monde, que pour descendre aussitôt après sur l'autre versant, où se rencontrent la vieillesse et les déceptions, puis une fin prochaine.

L'artiste, à l'exemple de l'écrivain, peut envisager la vie de l'homme

sous d'autres aspects; elle est un pèlerinage, ou seulement un voyage, l'ascension d'une montagne. On l'a aussi représentée, en suivant pas à pas un ancien apologue attribué à saint Barlaam, sous la figure d'un arbre rongé dans le pied par un rat blanc et un rat noir, images du jour et de la nuit, et d'où vous serez précipité dans l'abîme, si, vous occupant uniquement d'en recueillir les fruits, de goûter le miel que des abeilles ont déposé dans ses branches, vous ne prenez vos précautions pour le moment où, infailliblement, il viendra à tomber.

L'arbre de la vie, sur lequel nous ne trouvons qu'un appui si précaire, est bien éloigné de l'arbre de vie, c'est-à-dire de l'arbre qui donne la vie. Il y a entre eux un intermédiaire qui s'associe à un arbre de mort, sur le tombeau de Henri de Fistingen, évêque de Trèves, dans cette ville. Les deux arbres partent d'une même racine, et se séparent pour porter des fruits bien différents, l'un de petites têtes ailées et souriantes quoiqu'endormies, l'autre des crânes décharnés de squelette. Cet arbre ne se rapporte plus à la vie présente, mais à cette nouvelle vie qui en sera le fruit, à la condition que la première aura été bien employée, et surtout qu'elle se sera bien terminée.

Les âges de la vie, quand on les met en scène dans les monuments chrétiens, reviennent au même but moral que les images précédentes, auxquelles on les a souvent associés ; ils peuvent aussi en être séparés et servir à exprimer des nuances d'idées plus ou moins distinctes : leur représentation, par exemple, ne servira pas seulement à détacher d'une vie éphémère, mais encore à montrer le peu de stabilité de nos propres goûts, dans les phases d'une même existence, afin que tout ce qui passe soit à nos yeux ramené à sa juste valeur, afin que nous apprenions à tirer de chaque époque de notre vie les fruits qu'elle comporte, que nous sachions nous préserver des écueils qui lui sont particuliers.

Les âges de l'homme se comptent le plus ordinairement au nombre de quatre : l'enfance, la jeunesse, l'âge mûr et la vieillesse. On peut facilement les porter à six, en intercalant l'adolescence à la suite de l'enfance, et en faisant suivre la vieillesse de la décrépitude. En dédoublant encore l'enfance et l'âge mûr, on les portera à quelque nombre qu'il plaira. Quelquefois ces différents âges sont mis en regard des âges du monde. Ceux-ci, au nombre de six, correspondant à six âges de la vie, sont représentés, dans un vitrail de la cathédrale de Cantorbéry, par Adam, Noë, Abraham, David, Jéchonias et Notre-Seigneur.

Dans les sculptures du baptistère de Parme, les âges de la vie, comparés aux heures du jour, sont représentés par les travailleurs de la parabole, également rétribués, quelle que soit l'heure de la journée où le père de famille les a envoyés dans sa vigne. Les âges ont été aussi comparés aux mois de l'année, et divisés alors en douze. Quelquefois ils ont été associés aux vertus que l'homme doit pratiquer pendant sa vie. Ils l'ont été aux sept planètes, et ramenés alors au nombre de sept. Le plus remarquable exemple que nous en connaissions se voit dans le chœur de l'église des *Eremitani*, à Padoue, peint, au XIVe siècle, par Guariento. A Troyes, dans un vitrail de l'église de Saint-Nizier, c'est la Religion personnifiée, très-probablement, qui préside aux sept âges, et leur distribue à chacun ce qui leur convient; la Religion ainsi représentée tient de près à la Providence et, d'un autre côté aussi, à l'Église, dont les représentations vont, à leur tour, nous occuper.

III.

DE L'ÉGLISE.

Toutes les fois qu'on s'occupe de l'homme, il ne suffit pas de considérer l'individu. L'homme n'est pas fait pour rester seul; il est essentiellement social. La famille, la nation, l'humanité entière forment autant d'êtres collectifs dont tous les membres ont entre eux plus ou moins de solidarité, et constituent un certain tout, susceptible, dans l'art, d'être représenté par une personnification ou par un symbole unique, comme il est exprimé dans le langage par un seul mot. Ces êtres collectifs peuvent être représentés, à plus forte raison, au moyen d'un petit nombre de personnages groupés conformément à la signification qu'on veut leur donner. On personnifie, par exemple, l'humanité en représentant un homme dans des conditions de généralité qui répondent à la pensée exprimée quand nous disons « l'homme », dans le même sens à peu près que nous disons « l'humanité ». L'humanité, prise en général, peut aussi être représentée par un homme en particulier; elle l'a été souvent par Adam, quelquefois par Job; elle pourrait l'être par une personnification tout allégorique; par un groupe d'hommes représentant soit les différents âges, soit les différents états où elle peut se trouver, par où elle a pu passer.

L'humanité, à considérer les conditions naturelles de son existence, est dégénérée; mais Jésus-Christ est venu par sa croix la relever de sa déchéance. L'homme régénéré par la croix n'est plus seulement un homme, il est un chrétien, et la réunion de tous les chrétiens constitue l'Église. L'Église est l'être collectif humain par excellence; elle embrasse virtuellement tous les hommes, dans ce sens que tous sont appelés à entrer dans son sein, que le sang régénérateur a été répandu pour tous. En dehors de l'Église, il n'y a plus que les hommes volontairement séparés de Dieu, et c'est là ce qui constitue le monde, dans la mauvaise acception du terme.

Cet ordre d'idées domine à tel point dans l'esprit du christianisme, qu'il n'y a plus guère jour dans l'art chrétien à représenter tout à fait en bonne part l'humanité ou l'homme en général, considéré seulement par rapport à ses facultés naturelles. Il arrive, au contraire, sinon très-fréquemment, au moins d'une manière très-normale, que l'artiste chrétien a lieu de mettre en scène quelques-unes des agrégations sociales qui constituent les nations, les provinces, les cités. Alors on les personnifie ordinairement par une noble femme, d'un caractère un peu viril, portant les attributs qui conviendraient à leurs chefs : la couronne du roi, du prince, l'hermine du magistrat; la couronne murale est devenue plus spécialement l'emblème des villes. Les familles pourraient, à la rigueur, être représentées de la même manière que les cités. Ce procédé n'est pas en usage ; mais les armoiries, pourvu que les nobles actions et les nobles sentiments qu'elles doivent rappeler, comme le patrimoine des familles, ne tournent pas en trop évidente et puérile ostentation, peuvent légitimement, pour les rappeler, s'intercaler parmi les accessoires d'une œuvre d'art chrétien.

L'Église étant la famille, la cité, l'humanité choisie, la société humaine par excellence, c'est à elle que nous devons nous attacher préférablement à tout. On peut la considérer, à divers points de vue, par rapport à sa hiérarchie, à sa doctrine, à ses destinées ; ou bien quant aux différentes manières de la représenter par des emblèmes, des personnifications, au moyen de ses chefs, ou bien par quelques-uns de ses membres, dans telle ou telle de ses fonctions. Le langage symbolique des emblèmes a été primitivement le plus usité ; le navire ou la barque est l'un des plus importants et celui qui a d'abord primé tous les autres ; puis viennent la vigne, la colonne, la montagne, montagne du sein de laquelle coulent les quatre fleuves d'eau vivifiante qui vont arroser le monde, et se confond par là même avec le paradis terrestre, le jardin de délices. L'Église est encore

figurée par l'arche de Noë, le tabernacle de Moïse, le temple de Salomon ; mais, par-dessus tout, elle est considérée comme une cité : c'est à ce titre que le nom de Jérusalem lui est donné. Quelquefois l'emblème de la cité se confond avec celui du jardin, le jardin étant ceint de murailles, ou la cité renfermant le jardin. Dans les mosaïques des basiliques primitives et dans beaucoup d'autres monuments qui en dérivent, la cité, au moyen de laquelle on représente l'Église, se dédouble; au lieu d'une cité, on en représente deux : Jérusalem et Bethléem, comme on le voit sur le fond de verre reproduit (vig. 21). La cité des Juifs et la cité des Gentils, l'Église de la Circoncision et l'Église de la Gentilité sont personnifiées, et ainsi nommées dans l'antique mosaïque de Sainte-Sabine. L'Église est représentée de la sorte par rapport à l'origine de ses enfants, les Juifs fidèles et les Gentils convertis, figurés par les brebis qui, sortant des deux cités, viennent converger vers le centre de la composition, où la sainte montagne, l'Agneau divin, le Christ en personne, ou un signe qui le représente, expriment la pensée d'unité, et disent que les deux cités n'en font qu'une.

Les brebis, dans ces compositions, en représentant les fidèles, servent aussi à représenter l'Église ; leur nombre normal est de douze (v. pl. VII); lorsqu'elles ne l'atteignent pas, c'est défaut d'espace. Nous avons vu que ce nombre se rapportait tout à la fois aux douze tribus d'Israël et aux douze Apôtres, deux images de l'Église sous deux aspects différents. L'Église a pu, dans un autre ordre d'idée, être représentée par une seule brebis, ce qui est arrivé quand on a ainsi représenté la chaste Susanne, figure elle-même de l'Église, sur laquelle nous reviendrons.

Sous le nom de cité, on comprend tout à la fois et son enceinte matérielle et la communauté de ses habitants. Nous ne nous sommes donc pas écarté de la pensée de la cité en parlant des brebis ; cette pensée, d'un autre côté, nous ramène à la figure d'édifice. On a pu représenter l'Église comme une tour, comme une forteresse ; mais elle est mieux représentée encore par l'édifice même auquel on a donné son nom, l'édifice qui sert à l'assemblée des fidèles et à la célébration des saints mystères. En voici un exemple, emprunté à un petit tableau grec du musée du Vatican : sous la coupole soutenue par saint Pierre et saint Paul, et qui représente l'Église, on voit la patène et le calice, qui rappellent les espèces du pain et du vin, et au-dessus une figure du Dieu Sauveur, qui, étendant les bras, témoigne que, dans l'Église, tout se fait avec lui et par lui. L'Église est aussi quelquefois plus particulièrement le cénacle où fut instituée l'Eu-

charistie, et où les Apôtres reçurent le Saint-Esprit ; le cénacle alors prend quelquefois la forme d'une tribune, pour dire qu'il appartient à l'Église d'enseigner toute vérité.



105

Eglise soutenue par saint Pierre et saint Paul.

L'Église est encore figurée, dans la Passion, par la robe sans couture qui ne saurait être divisée; dans les paraboles évangéliques, par le grain de sénevé d'où provient une plante comparable à un grand arbre : c'est pourquoi l'on est fondé à croire que, dans quelques circonstances, on l'a en effet représentée par un arbre.

L'Église est l'épouse de Jésus-Christ, en conséquence on l'a personnifiée, dès l'antiquité chrétienne, sous une figure de femme, elle est reine, et dans le moyen âge, on l'a plus habituellement couronnée. L'Orante est la femme régénérée en union avec Dieu, elle sera donc propre à représenter

l'Église, et sans exclure les autres significations de cette figure, on ne peut douter qu'un grand nombre d'Orantes des Catacombes ne la représentent principalement. Il en est de même à plus forte raison de la femme qui sur les sarcophages, au lieu d'étendre les bras dans l'attitude qui caractérise l'Orante, tient un livre à la main, dans des conditions d'ailleurs analogues ; cette femme, dans certaines circonstances, se fait reconnaître comme étant la chaste Susanne; mais Susanne elle-même est une figure de l'Église, toujours pure et intacte dans sa doctrine, au milieu des suggestions de l'erreur.

Epouse toujours pure, chaste, fidèle, sans tache, sans souillure, l'Église est née du sein de son divin Epoux, comme la première femme a été tirée du sein du premier homme dans un état d'innocence. La création de la femme a été donnée très-probablement comme une figure de la fondation de l'Église, sur quelqu'un des anciens sarcophages (v. pl. v) ; cette probabilité



106

Naissance de l'Église et Création de la femme. (XIIIe siècle.)

devient certitude sur divers monuments du moyen âge ; nous en donnons pour exemple une miniature des *Emblemata biblica*, où les deux sujets sont simultanément représentés. L'Église couronnée sort du côté de Notre-Seigneur ouvert par la lance, et baptise un enfant, pour dire l'efficacité de l'eau merveilleuse qui, avec du sang, sortit de ce côté divin.

Nous voyons ici l'Église apparaître en même temps en sa qualité de reine. On en voit des exemples dès le XIIe siècle qui ne souffrent aucune incertitude, car elle est nommée. L'Église, à partir de cette époque, est plus habituellement représentée en opposition avec la synagogue, dont le règne est fini, qui s'en va, est découronnée, tombe en défaillance, est frappée de mort ; tandis que l'Église est représentée de diverses manières, toujours propre à exalter son triomphe et l'efficacité de sa mission. Le plus souvent c'est au pied de la croix que s'opère cette séparation, et l'Église recueille le sang divin ; mais les mêmes données s'appliquent à des compositions où Notre-Seigneur est représenté dans la gloire, ou bien autrement encore. En voici une tirée également des *Emblemata biblica*, où, représenté enfant sur le sein de Marie, Jésus accueille l'Église et repousse sa rivale.



107

L'Église accueillie et la Synagogue repoussée.

Ce cycle d'opposition s'est maintenu jusqu'au XVIe siècle. Au XVe siècle, il a inspiré un tableau de Hubert van Eyck, maintenant dans la galerie de Madrid, où l'Église et la synagogue ne sont plus personnifiées, mais représentées par deux groupes de personnages, rangés à droite et à gauche du tabernacle d'où découle une source abondante. D'un côté on voit les représentants de toutes les classes de la société chrétienne pré-

cédés du pape, qui les invite à puiser à cette source de vie ; de l'autre un grand-prêtre juif, portant un étendard brisé à la main et un bandeau sur les yeux, et qui s'efforce d'éloigner ses adhérents de cette eau bienfaisante.

Une société n'est pas une simple agglomération d'individus. Pour vivre, il faut qu'elle soit organisée, et toute organisation exige une hiérarchie. L'Église est une société d'une organisation et d'une hiérarchie parfaite, où la tête et les membres sont parfaitement unis et parfaitement distincts, où tous les membres ont leur rang et leurs fonctions déterminés. On représente un homme en représentant sa tête; les nations sont représentées par leurs chefs. Adjoignez au chef de l'Église ceux de ses membres qui partagent avec lui le commandement dans un rang subordonné, mais avec la plénitude de leurs propres attributions, elle sera plus solennellement représentée, quoiqu'elle ne le soit pas mieux. Les simples fidèles eux-mêmes peuvent, jusqu'à un certain point, représenter l'Église, comme dans un corps homogène une partie représente le tout. Cependant de simples fidèles ne disent pas assez quel est le corps auquel ils appartiennent, si on ne les voit unis avec leur chef. La sainte Vierge peut à elle seule représenter l'Église, mais une des conditions nécessaires de cette prérogative, c'est la certitude où l'on est de son union avec le chef visible de l'Église, inséparable de celle où elle est toujours avec Jésus, son chef invisible. Ce qu'il importe le plus de remarquer, c'est que, dans leurs généralités, les mêmes modes de représentation peuvent tellement s'adapter à la sainte Vierge et à l'Église, que l'on peut les leur appliquer tour à tour et même simultanément, rien n'étant dans l'Église que Marie ne le possède dans sa plénitude, et rien n'étant dans Marie sans appartenir à l'Église, qui dans son sein possède Marie elle-même.

Saint Pierre, comme chef de l'Église, la peut représenter à lui seul, de même que, dans le discours, on dit saint Pierre pour l'Église en général, et surtout pour l'Eglise de Rome en particulier. Cependant on lui adjoint le plus ordinairement saint Paul. La représentation est plus complète quand on réunit les douze apôtres, mais, à raison même de son développement ; elle est beaucoup moins fréquente, tandis que rien n'est plus commun que de voir l'Église représentée par saint Pierre et saint Paul. Les deux apôtres, dans l'antiquité chrétienne, accompagnent fréquemment l'Orante ou la femme au livre, que nous avons considérée comme représentant l'Église, au moins dans certains cas ; ils sont placés à droite et à gauche de l'une ou de l'autre. Saint Pierre et saint Paul, quand l'Église elle-même

est en effet représentée, l'assistent alors comme les chefs de son ministère. Dans les cas où la femme représente une chrétienne ou une âme chré-



108
L'Orante et les rideaux ouverts.

tienne dans l'état d'union et de béatitude, les deux apôtres représentent l'Église elle-même, au sein de laquelle seulement l'on entre en union avec



109
Le ministère de la prédication.

Dieu et l'on acquiert la béatitude. Nous avions cru d'abord, préférablement, à la première signification, lorsque nous avons publié cette partie centrale d'une couverture de sarcophage, où un buste d'Orante proportionnellement colossal est accompagné de deux personnages imberbes qui déploient une draperie, ou tiennent des rideaux ouverts derrière elle. Ces deux personnages représentent, nous le croyons, les deux apôtres, et la draperie ou les rideaux ouverts sont un moyen de dire ou les manifestations de la vérité, dans le premier cas, ou que les arcanes célestes sont ouverts à l'âme bienheureuse : dernier sens vers lequel nous inclinons maintenant, par suite des observations de M. de Rossi à ce sujet.

Descendant au XV[e] siècle, comme exemple du ministère de la prédication dans l'Église représentée par saint Pierre et saint Paul, nous donnons une miniature où l'on voit Notre-Seigneur qui les envoie, et le peuple fidèle qui écoute saint Paul chargé de prendre la parole au nom de Notre-Seigneur et de saint Pierre, c'est-à-dire au nom même de l'Église.

IV.

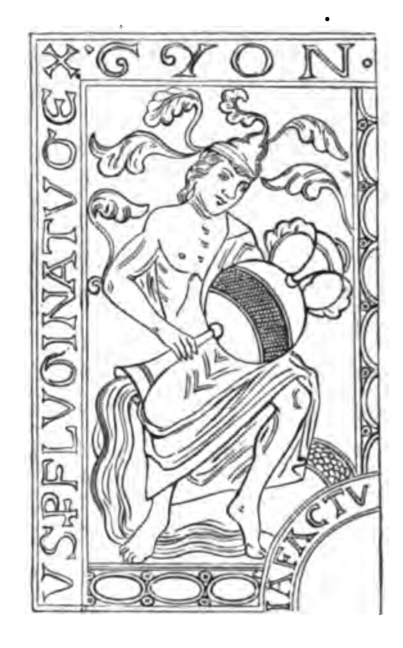
DE L'ÉVANGILE ET DES ANIMAUX ÉVANGÉLIQUES.

Après avoir considéré l'Église elle-même, nous avons à dire quelques mots de ce qui lui tient de plus près, sa doctrine et ses sacrements. Sa doctrine est celle de l'Évangile. A l'Évangile il faut joindre tous les autres Livres sacrés compris dans le Canon des saintes Écritures ; mais, comme moyen de représentation, l'Évangile résume tout, soit qu'on le représente sur l'autel sous la figure même du livre, soit qu'on montre ce livre porté dans les mains du Sauveur, donné par lui, porté par les Apôtres, par les Docteurs de l'Église; soit que, pour représenter la nouvelle loi, on mette en scène les quatre Évangélistes en personne, ou, comme il arrive bien plus souvent, les quatre animaux qui les figurent ; ou encore, comme on l'a fait depuis l'antiquité chrétienne jusqu'au moyen âge, les quatre fleuves, qui en sont aussi des emblèmes non douteux.

Les quatre Évangélistes seront envisagés ailleurs par rapport à leur culte personnel ; en ce moment, leurs personnes doivent s'effacer, et nous ne parlons que de leurs écrits inspirés. L'importance de leurs images est si grande que, après les images sacrées de Notre-Seigneur et de sa

très-sainte Mère, il n'y en a pas d'autres qui tiennent une place aussi grande dans l'iconographie chrétienne.

Nous avons parlé plus d'une fois de la représentation des quatre Évangélistes par les quatre fleuves du paradis terrestre. Ces quatre fleuves, dans l'antiquité chrétienne, sont souvent figurés seulement par quatre petites lignes ondulées, qui prennent naissance sur le flanc d'un monticule ; et ces faibles linéaments suffisent pour rappeler tout ce qu'ils signifient (*voir* vig. n° 21, pl. IV, VII). Au moyen âge, les quatre fleuves ont été souvent personnifiés avec cette signification même. Le plus important exemple que nous en connaissions se voit parmi les mosaïques dont est revêtue tout entière la basilique de Saint-Marc, à Venise, dans les pendentifs de la coupole centrale, où ces personnifications accompagnent chacun des



110

Gyon, fleuve du paradis.

Évangélistes représentés en personne ; tandis que, dans la coupole voisine, les quatre animaux symboliques occupent les places correspondantes. Le fleuve personnifié que nous donnons ici, joint à ses trois compagnons, en-

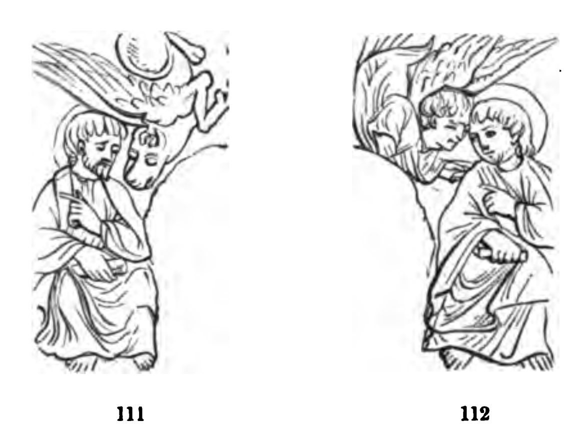
toure l'agneau, du musée de Cluny, que nous avons reproduit (vig. 13).

Les figures des quatre animaux sont devenues d'un usage bien plus général pour représenter les Évangélistes.

Quand ces quatre figures animales apparaissent pour la première fois au prophète Ézéchiel, elles semblent destinées à exprimer les caractères de la puissance de Dieu et de sa conduite en toutes choses, et spécialement dans la dispensation de son œuvre par excellence : l'incarnation du Verbe, et notre salut comme en étant la conséquence. Il nous a paru, par les termes mêmes du Prophète, que ces figures, formées par le ministère des Anges, s'appliquaient aussi, dans une mesure subordonnée, à l'éminence de leurs propres qualités, et les personnifiaient eux-mêmes, jusqu'à un certain point. Ces explications n'ont rien d'exclusif ; elles n'empêchent aucunement de reconnaître que la prédication de l'Évangile, le partage des récits évangéliques en quatre livres écrits par quatre auteurs inspirés, ne fussent dès lors prophétiquement figurés. Les quatre animaux expriment, en effet, le caractère, le tour original propre à chacun d'eux, dans ce sens surtout que, Notre-Seigneur Jésus-Christ réunissant en lui, au suprême degré, les qualités ainsi exprimées, ils ont pour mission de la faire ressortir chacune d'une manière particulière. La figure de l'homme affirme la vérité de la nature humaine ; le lion dit qu'il est roi ; le bœuf, l'animal des sacrifices par excellence, dit qu'il est prêtre et victime ; l'aigle, dont le vol semble s'élever jusqu'au ciel, est une belle image de sa nature divine : *Fuit homo nascendo, vitulus moriendo, leo resurgendo, aquila ascendendo :* « Il fut homme par sa naissance, bœuf par sa mort, lion par sa résurrection, aigle par son ascension », dit, entre autres, Pierre de Capoue. Or saint Matthieu fait spécialement connaître le Sauveur quant à sa nature humaine; saint Marc le présente plutôt en tant que roi ; saint Luc, en tant que prêtre; saint Jean, en tant que Dieu. Dans leur marche, le premier prend les allures d'un homme réglé dans ses conseils; le second a la rapidité du lion; le troisième, dans sa diction, est ferme, sage et suivi comme un bœuf; le disciple bien-aimé prend le vol de l'aigle.

On ne voit point que les animaux évangéliques soient entrés dans les cycles primitifs de l'art chrétien avant l'ère de la délivrance; ils n'apparaissent dans ses œuvres qu'au IVe siècle; mais bien auparavant, l'application des visions d'Ézéchiel et de saint Jean avait été faite aux quatre grands oracles de la Loi nouvelle, et cette application est consacrée dans les plus anciens monuments liturgiques.

Il résulte de l'ensemble des faits que les animaux évangéliques peuvent être pris, suivant les nuances de langage, suivant le tour de la phrase iconographique, chacun comme une figure des différents Évangélistes, tenant lieu de leur représentation personnelle; plus simplement comme un attribut qui les accompagne et les distingue, mais aussi comme l'esprit qui les inspire. C'est donc avec raison que, dans certains monuments, les Évangélistes dirigent leurs regards vers leurs symboles, alors tout spiritualisés, pour en recueillir le souffle inspirateur. La forme angélique à laquelle a tourné l'homme de saint Matthieu a porté plus souvent les artistes à représenter celui-ci en de semblables rapports, dont la beauté mériterait d'être mise en jeu plus souvent qu'elle ne l'a été. Mais les autres animaux ont aussi participé quelquefois à ce genre d'élévation, et nous en donnons pour exemple le bœuf de saint Luc, emprunté à un ivoire de la Bibliothèque nationale.



111 112

Saint Matthieu et saint Luc inspirés par l'homme et le bœuf emblématiques.

L'Ange de saint Matthieu, que nous en rapprochons, est cependant plus expressif dans ce sentiment qu'aucun autre : c'est tout simple, puisqu'il peut joindre le geste à l'attitude.

Nous disons l'Ange de saint Matthieu pour nous conformer à un usage qui a prévalu, quoique l'on sache très-bien que son emblème est un homme, et non pas un Ange. Mais un homme ailé ressemble nécessairement à un Ange. On ne pouvait formuler la distinction d'une manière bien précise que par l'attribution de la barbe ; on ne l'a tenté que rarement, et l'exemple que nous en donnons ne nous paraît pas devoir être imité, car il sied

mieux à cette mystérieuse figure de conserver le type de l'immortelle jeunesse; et, loin de demander que l'Ange de saint Matthieu soit moins angélique, n'y aurait-il pas lieu de désirer plutôt que les quatre animaux le fussent un peu plus qu'on ne les fait communément?



113

L'homme de saint Matthieu. (Miniature du XIe siècle.)

Si l'on s'en tenait rigoureusement à la vision d'Ézéchiel, on représenterait les quatre animaux chacun avec quatre têtes, selon le type du tétramorphe; si on s'en tenait à la vision de saint Jean, on les représenterait chacun avec six ailes, et tout parsemés d'yeux. Il est plus conforme à la nature et à la pratique de l'art d'éviter tout ce qui pourrait paraître monstrueux dans une représentation fixe, et l'on se contentera d'une seule tête, de deux ailes et de deux yeux; mais, s'inspirant des images prophétiques, on comprendra qu'on ne saurait trop accorder aux emblèmes évangéliques la puissance du vol et l'éclat du regard. Quant à l'application d'une tête animale sur un corps humain, elle est d'un effet trop disgracieux et

trop peu fondée, malgré d'illustres exemples, pour que personne, désormais, nous le pensons, soit tenté d'y recourir.

Les Évangélistes sont plus communément représentés par leurs emblèmes autour d'une image centrale de Notre-Seigneur, représenté lui-même dans la gloire, ou crucifié, ou bien sous figure d'agneau, ou seulement rappelé de quelque autre manière; l'ordre suivi alors peut se rapporter à trois dispositions principales : ou les quatre animaux sont sur la même ligne, ou ils sont disposés en croix, ou ils affectent la disposition quadrangulaire. On demande quelles sont, dans ces différentes positions, les places d'honneur, et à qui on doit les attribuer. Eu égard au plus grand nombre des cas, cas d'ailleurs très-variés, et aux meilleures autorités, nous croirions qu'on peut s'en tenir aux conclusions suivantes. Admettons que l'ordre hiérarchique soit celui-ci : l'aigle, l'homme, le lion, le bœuf; si on les dispose sur la même ligne, on mettra l'aigle et l'homme les plus près de la figure centrale : l'aigle à droite et l'homme à gauche (v. pl. VII), le lion à droite, le bœuf à gauche. Aux extrémités, disposées en forme de croix : l'aigle sera au sommet, l'homme à la base, le lion à droite, le bœuf à gauche. Dans la disposition quadrangulaire, l'aigle et l'homme occupent les deux angles supérieurs, le lion et le bœuf les deux angles inférieurs (v. vig. 35).

Les quatre Évangélistes peuvent aussi trouver très-convenablement leurs places dans les pendentifs d'une coupole, dans les quatre sections d'une voûte d'arête ; ils peuvent être associés aux quatre grands Prophètes, aux quatre grands Docteurs de l'Église, aux quatre Vertus cardinales. L'Église étant représentée comme une barque, on a pu les donner comme en étant les rameurs; étant représentée comme un char, on a pu leur donner le soin de le traîner. On comprend que, dans ce genre de compositions, on ne saurait assigner d'autres limites que celles du bon goût et de la saine doctrine, à laquelle doivent tout spécialement se rapporter les représentations des Évangélistes.

V.

DES SACREMENTS.

NOTRE-SEIGNEUR Jésus-Christ a institué sept sacrements, c'est-à-dire sept signes sensibles auxquels il a attaché la vertu de communiquer

la grâce à nos âmes, et dont il a confié la dispensation à son Église. Les sacrements peuvent être représentés par des figures et des emblèmes, et telle fut la manière usitée dans l'antiquité chrétienne, où elle était la plus conforme à la loi du secret. Dans les temps modernes, on ne les représente plus guère que par la mise en scène des rites qui servent à leur administration, à l'exception de l'Eucharistie représentée, dans tous les temps, par la seule exposition du pain consacré et du calice qui contient l'espèce du vin.

Une des plus importantes découvertes contemporaines dans les fouilles des Catacombes, par rapport à l'iconographie chrétienne, est celle d'un groupe de cinq *cubicula* dans le cimetière de Saint-Calixte, *cubicula* assignés par M. de Rossi, sur des raisons irréfutables, aux premières années du IIIe siècle; les explications qu'il en a données les ont fait nommer *cubicula des sacrements*. Ce n'est pas à dire que tous les sacrements y soient représentés. Le savant interprète de l'antiquité chrétienne n'y voit avec certitude que les deux principaux d'entre eux : le Baptême et l'Eucharistie, liés l'un à l'autre conformément à leur mode d'administration dans ces temps primitifs où, au sortir du bain de la régénération, le néophyte était admis au banquet eucharistique. Si un évêque présidait à la cérémonie, on recevait de même la confirmation immédiatement après le Baptême, et il n'est pas impossible qu'il y ait une allusion à ce sacrement dans les peintures dont nous parlons ; mais on ne saurait y voir la Pénitence sous la figure du paralytique emportant son lit, par la raison que cette scène, se trouvant entre le Baptême et l'Eucharistie qui se recevait immédiatement après, ne s'applique qu'à la rémission des péchés accordée par le premier des sacrements. Le paralytique qui est représenté est celui qui fut guéri près de la piscine probatique, image elle-même du Baptême. Ce n'est que le corollaire des scènes précédentes où sont représentés, l'eau jaillissant du rocher frappé par le nouveau Moïse, la pêche spirituelle des âmes dans ces eaux, l'accomplissement même du rite sacramentel qui confère la grâce au moyen de ces mêmes eaux, tout cela sous les formes rudimentaires, alors en usage; un homme frappe le rocher, un homme pêche, un homme appuie la main sur la tête d'un autre : c'en est assez pour dire tout ce que l'on voulait exprimer. L'Eucharistie est ensuite représentée par un banquet où sont assis sept hommes nus, nus parce qu'ils sortent du bain de la régénération, au nombre de sept, par allusion aux sept disciples qui se rencontrèrent sur les bords du lac de Génésareth, lorsque

Notre-Seigneur y apparut après la résurrection et qu'ils mangèrent avec lui de ce pain et de ces poissons qui se trouvèrent là d'une manière mystérieuse. Sur les parois d'un mur latéral, dans un de ces *cubicula*, c'est la consécration eucharistique qui est figurée au moyen d'un trépied sur lequel reposent du pain et des poissons; d'un homme représentant le prêtre qui étend les bras vers les objets sacrés, et d'une Orante représentant l'Eglise. En regard, Abraham, Isaac et le bélier, ou plutôt l'agneau du divin sacrifice, viennent compléter la pensée, en exprimant l'idée du sacrifice même qui, figuré sur le mont Horeb, fut accompli sur le calvaire et se renouvelle sur nos autels.

Voilà de quelles manières on procédait dans l'art chrétien primitif. Les allusions au Baptême et à l'Eucharistie étaient alors, nous ne dirons pas seulement très-fréquentes, mais habituelles : la pensée du baptême, qui se révèle toutes les fois que les eaux apparaissent ou sont rappelées avec Noë, Jonas, le passage de la mer Rouge, ou dès qu'il s'agit de guérison, de renouvellement et de pardon, a été plus formellement exprimée de bonne heure par le Baptême de Notre-Seigneur. En effet, bien que Notre-Seigneur, lorsqu'il se fit baptiser, n'ait pas reçu le sacrement qu'il voulait instituer, cette cérémonie en était plus que la simple image, et l'on est en droit de penser qu'il attribua alors à l'eau la vertu sanctifiante au moyen de laquelle nous rentrons en grâce avec Dieu. L'observation à faire sur ces représentations de l'époque dont nous parlons, c'est qu'elles sont quelquefois mises en corrélation avec la scène du rocher frappé, c'est que le chrétien en général paraît avoir été quelquefois substitué à Notre-Seigneur lui-même, c'est que l'eau baptismale est quelquefois représentée comme venant du ciel.

D'un autre côté, toutes les représentations qui offrent une idée d'alimentation, le miracle de Cana, la multiplication des pains, la manne tombant du ciel, reviennent à l'Eucharistie. Souvent le Baptême et l'Eucharistie sont rappelés par une seule et même image, le poisson, par exemple.

La plus ancienne composition citée comme réunissant les sept sacrements, avec une intention non douteuse de les représenter tous, n'est que du XIVe siècle. Sans être jamais très-fréquentes, ces représentations n'ont pas été rares dans les temps modernes; elles se fondent toujours sur le mode d'administration des sacrements, et se modifient selon que les rites sous ce rapport ont pu varier. Le Baptême, par exemple, a été tantôt administré par immersion, tantôt par infusion, souvent par ces deux modes réunis.

Nous donnons une vignette des Heures de Simon Vostre qui offre un exemple de la confession avant que l'usage des confessionnaux se fût répandue.

Par la représentation des Evangélistes, on montre quel est l'enseignement de l'Eglise; par la représentation des Sacrements, on montre quels sont les moyens de salut dont elle dispose. Il nous reste à dire un mot, toujours au point de vue des représentations que l'on peut en faire, comment



114
La Confession. (Heures de Simon Vostre)

l'Eglise rend à Dieu le culte qui lui est dû. Le culte divin se résume dans l'adoration et la prière : l'adoration par laquelle on reconnaît qu'on tient tout de Dieu, la prière par laquelle on témoigne que l'on attend tout de lui. L'acte d'adoration par excellence est le sacrifice ; le sacrifice est aussi le mode de prière le plus efficace. Le sacrifice consiste dans l'immolation d'une victime, c'est-à-dire dans la destruction, en l'honneur de Dieu, d'un être vivant ou d'une substance propre à entretenir la vie, disons mieux dans la destruction d'une vie, pour attester que toute vie lui appartient, et la nôtre en particulier.

Une vie et la plus excellente des vies, une vie d'un prix infini a été livrée pour acquitter vis-à-vis de Dieu la dette de l'humanité tout entière, non pas seulement la dette naturelle d'adoration et de prière contractée vis-à-vis du Créateur par toute créature, mais encore la dette d'expiation contractée par l'homme coupable, la dette d'actions de grâces contractée pour tous les bienfaits qu'il avait reçus, et pour le plus grand des bienfaits qu'il recevait par sa rédemption même.

Ce sacrifice est d'un tel prix que sa valeur ne saurait diminuer par le laps de temps; il subsiste éternellement. Pour perpétuer le souvenir de ce sacrifice, et non pas seulement pour nous en communiquer les fruits, Jésus a institué le sacrement de l'Eucharistie.

Il en résulte que, dans l'Église, l'Eucharistie est le fond, le centre, le

pivot sur lequel repose et autour duquel roule tout le culte divin. En conséquence, le calice, parce qu'il est l'emblème du sacrifice eucharistique, résume toutes les prérogatives de l'Église, toutes les pensées de la foi ; et de même que le seul mot d'autel signifie la religion tout entière, on peut par cette seule image exprimer tout ce que l'Église rend d'honneur à Dieu.

Développez ces pensées, et vous arriverez toujours, pour exprimer les substances du saint sacrifice et du culte divin, ou à mettre en scène, soit sur l'autel, soit à ses abords, les réalités de la Passion, ou à représenter les rites de l'Église.

Pour donner à la représentation plus de solennité encore, on s'est rappelé que le sacrifice de nos autels avait son retentissement dans le ciel, et on y a fait participer les Anges, leur faisant porter processionnellement tout ce qui sert à son accomplissement : les vases, les ornements, les livres sacrés, les cierges, les encensoirs, et c'est là ce que les Grecs ont appelé la divine liturgie. Un des effets de ce sacrifice, inépuisable dans sa fécondité et ses bienfaits, c'est de glorifier celui-là même qui est la victime. C'est pourquoi, au sommet de ces coupoles, on le représente dans la gloire; c'est pourquoi aussi, tout autour de la cathédrale de Reims, au sommet des arcs-boutants, sont sculptés des Anges, de quatre mètres de hauteur, qui portent : les uns, les objets employés au sacrifice de la messe; les autres, les attributs de la souveraineté divine et terrestre : le soleil, la lune, le sceptre, le globe, l'épée, et tous semblent s'acheminer vers le Christ, pour déposer entre ses mains tous les signes de sa divinité, de sa royauté et de son éternel sacerdoce.

VI.

DES VERTUS.

FAIRE goûter le bien par le moyen du beau, représenter la vertu pour la faire aimer, ne montrer le vice que pour en inspirer l'horreur, tel est assurément le plus noble but que l'art puisse se proposer, et l'art que nous étudions ne mériterait pas le nom de chrétien, s'il ne l'avait toujours en vue. La vertu, qu'est-elle autre chose que l'inclination au bien, l'habitude du bien? Et si on la diversifie, si les vertus se comptent en certain

nombre, si on leur donne des noms différents, c'est toujours eu égard à la variété des aspects sous lesquels se présente le bien, et aux dispositions d'après lesquelles on est plus particulièrement incliné à tel ou tel bien. Toutes les vertus, d'ailleurs, se tiennent et s'engendrent les unes les autres : en inspirer une, c'est répandre les germes de toutes. Le chrétien doit distinguer deux ordres de bien moral : l'ordre naturel et l'ordre surnaturel, l'ordre de la création et l'ordre de la Rédemption : chacun de ces deux ordres a des vertus qui lui sont propres. Dans l'ordre de la nature, il y en a quatre, auxquelles se rattachent toutes les autres, et qu'on appelle par ce motif vertus cardinales : la Prudence, la Justice, la Tempérance et la Force; dans l'ordre surnaturel de la grâce, il y en a trois qui, se rapportant directement à Dieu, sont appelées vertus théologales : la Foi, l'Espérance et la Charité. Chez le chrétien, les vertus cardinales elles-mêmes deviennent surnaturelles, soit parce qu'elles sont infuses en lui par l'Esprit-Saint, en même temps que les vertus théologales, soit parce qu'en lui, ces vertus ont pour objet non les choses simplement prescrites par la raison, mais celles que la Loi divine impose.

Les vertus se représentent, a dit le cardinal G. Palœotti, par le moyen des actes qui leur sont habituels et dans un état d'éclat et de splendeur. En conséquence, on peut dire que l'art chrétien tout entier est un vaste théâtre ouvert à leurs représentations, théâtre où l'on ne fait rien autre chose que d'exciter aux vertus par toutes sortes de bons exemples.

Mais, de la même manière que la vie chrétienne étant une application perpétuelle de la Foi, de l'Espérance et de la Charité, dont elle est imprégnée par les sacrements, il n'est pas moins utile de faire de temps en temps des actes plus exprès de ces vertus pour les exciter, les renouveler et les fortifier en nous, pour nous assurer surtout que nous en sommes véritablement imbus. De même, dans l'art chrétien, c'est une bonne chose de prendre à part directement soit les vertus théologales, soit les vertus cardinales et celles qui en dépendent, afin de les mettre plus en relief ; et la main qui s'exerce ainsi à les rendre deviendra plus capable d'en infuser le sentiment dans toutes ses œuvres. Il est d'ailleurs des circonstances qui réclament tout particulièrement ces représentations directes.

On peut considérer comme une représentation directe des vertus la mise en scène soit d'un trait historique, soit d'une action fictive où elles apparaissent vivement en exercice. On peut appeler pour les représenter les hommes qui en ont été le plus remarquablement doués, en les montrant

dans le sentiment bien caractérisé des attitudes et de la physionomie par lesquelles on les voit se manifester ordinairement. Il y a quelque chose de plus à faire cependant. Par les moyens que nous venons de dire, on montre bien des personnes qui possèdent les vertus, on montre des actes qui en dérivent, mais on ne les montre pas elles-mêmes; et, dans ces conditions, on ne peut pas aussi bien en faire l'application à ceux qui les ont possédées toutes ensemble, surtout si on veut le faire entendre d'un degré suréminent. Personnifiez-les, en les dégageant de toute circonstance trop accidentelle, de toute application trop individuelle : dans cet état de généralité et d'abstraction, vous les tiendrez bien mieux à la disposition de tous, vous en ferez bien mieux le cortége de ceux qui les ont toutes pratiquées au plus haut degré, vous les montrerez bien plus aptes à toutes sortes de bien.

On personnifie convenablement les vertus par de jeunes et nobles vierges, belles, chastes, d'un caractère viril, et cependant plein de charme et de douceur. Les vertus chrétiennes sont saintes : le nimbe, attribut de la sainteté, leur est donc dû ; si on leur donne le nimbe polygonal, au lieu du nimbe circulaire, pour les distinguer des Saints d'une réalité personnelle, c'est bien ; mais il ne faut nullement attribuer à cette différence le sens d'une dimininution de sainteté. Les vertus sont reines, appelées à régner sur les passions, les vicissitudes et les épreuves de cette vie, appelées à jouir du triomphe et de la récompense dans l'autre ; elles ont donc parfaitement le droit d'être couronnées; si on ne les couronne pas toujours, c'est qu'on a d'autres moyens de les honorer au degré supérieur ; c'est aussi, quelquefois, que l'on veut réserver cette distinction pour celles d'entre elles qui ont des droits spéciaux à la recevoir, comme la Charité, la Foi, la Justice.

On distingue les vertus au moyen de la physionomie, de l'attitude et des attributs propres à caractériser chacune d'elles. Quand les nuances d'expression dans le visage et dans les mouvements n'ont pas été rendues avec assez de délicatesse, quand on ne s'est pas servi d'attributs assez caractéristiques, on les reconnaît quelquefois par le seul fait de leur nombre et de leur situation. Ces appréciations, cependant, ne se font pas toujours sans incertitude.

On voit des exemples de la représentation des quatre vertus cardinales dès le IXe siècle ; mais, jusqu'au XIIe siècle, la manière ordinaire de représenter les vertus est de leur donner les vices opposés à combattre, en

s'inspirant de la *Psychomachie* de Prudence, où la division en vertus théologales et vertus cardinales n'est nullement suivie. Au XIII[e] siècle, ce genre de division se manifeste plus souvent, mais non pas encore sans mélange ; c'est aussi alors seulement que l'usage des attributs caractéristiques devient usuel pour les vertus comme pour les Saints. Mais quant au jeu délicat des physionomies, ce genre de développement n'ayant été dû dans l'art qu'aux écoles mystiques, il ne devient un moyen suffisant de distinction qu'au XIV[e] siècle : Giotto, alors, le porta fort loin ; mais il fallut Raphaël pour qu'il atteignît toute sa perfection.

La Foi a été successivement représentée avec un caractère d'ampleur, de fermeté, de plénitude, puis dans un sentiment de douce et sereine confiance, où la force a moins de part ; il lui convient toujours d'avoir la figure ouverte, le calme, l'assurance d'une âme qui possède, quoique possédant sous des voiles. Ce n'est pas avec indifférence qu'elle se porte vers les vérités adorables qui lui sont connues; mais il faut qu'elle se distingue de la Charité par un peu moins d'ardeur dans l'amour, de l'Espérance par un peu moins d'élan dans la contemplation.

La Foi est raisonnable, éclairée, clairvoyante ; rien n'est plus hors de raison que de lui mettre un bandeau sur les yeux, comme on l'a fait dans quelques représentations modernes. Les attributs qui lui conviennent le mieux sont la croix, le calice, le livre ; l'attribution qu'on lui a faite de la tiare, portée sur la tête, des clefs, d'une église, d'une chaire, d'un flambeau dans la main, est de même parfaitement justifiée. Quant à la couleur de ses vêtements, il y aurait beaucoup d'incertitude si l'on s'en rapportait aux monuments; mais il n'y en a pas si l'on s'en tient aux raisons déjà données qui doivent faire préférer le vert.

Le vice opposé à la foi, de nos jours, serait l'incrédulité; mais cette maladie de l'âme, purement négative, était peu connue avant nous. On croyait mal, on croyait ce qui n'était pas : c'était l'infidélité : Mahomet en était souvent donné comme le type personnel. Quelquefois l'infidélité prend la figure de la Synagogue; plus souvent elle devient l'idolâtrie. C'est à elle, dans tous les cas, qu'il appartient d'avoir un bandeau sur les yeux; et, dans son attitude et sa physionomie, rien ne lui convient mieux que l'hébêtement et l'inconsistance.

Les vertus théologales ne sauraient être confondues avec les qualités purement humaines, avec les dispositions naturelles de l'âme, dont elles portent les noms. L'espérance chrétienne, particulièrement, ne s'attache

pas aux biens de ce monde, disons mieux, à la réussite du bien en ce monde, mais à ce bien suprême qui est la possession même de Dieu. Ce qui lui convient surtout, c'est l'élan vers le ciel, au moins du regard. Giotto, pour mieux exprimer ce sentiment, lui a donné des ailes; on pourrait dire de Raphaël qu'il lui en a aussi donné, quoiqu'il ne les ait pas figurées. Quelquefois, prenant moins d'élan, elle est plus haletante dans son désir. Souvent l'objet de ses aspirations est représenté soit par une couronne, soit par un soleil, et ses mains, demi-étendues, s'arrêtent dans l'admiration et dans l'attente. Quelquefois c'est le sentiment d'une douce patience qui domine dans le caractère de sa contemplation; il convient toujours, mais alors surtout, de la représenter de profil, pour la distinguer de la foi, qui, ordinairement, est représentée de face; de la sorte, elle se dégage mieux. L'ancre, le plus connu aujourd'hui de ses attributs, n'a pas été toujours le plus employé ; mais il mérite de l'être, et il est le plus significatif comme emblème isolé ; nous n'en connaissons pas ensuite de meilleurs que la fleur ou la branche feuillée. Nous avons dit, en parlant des couleurs, pour quelle raison le vert ne convient qu'aux espérances terrestres, le bleu céleste étant réservé pour la seconde des vertus théologales.

Le désespoir, opposé à l'Espérance, a Judas pour type, et le suicide en est l'acte le plus caractéristique.

La Charité est la reine des vertus; si elle ne vient que la troisième dans l'ordre des vertus théologales, c'est qu'elle est le couronnement des deux autres. Les autres vertus ont leurs objets particuliers : la charité embrasse tout. Substantiellement, c'est Dieu même : *Deus charitas est;* elle embrasse tout ce qui est cher à ce divin Père de toutes choses, et tout ce qui lui est cher acquiert des titres essentiels pour nous être cher à nous-mêmes. Aimer Dieu, aimer à la manière de Dieu tout ce qu'il aime, voilà la charité. Au moyen âge, chez nous, dans les sépultures de nos cathédrales, on l'a trop facilement confondue avec la libéralité, comme aujourd'hui, dans le langage usuel, on la confond avec la vertu de l'aumône. Sous ce rapport, les Italiens se sont montrés supérieurs à nous, car, jusqu'à la Renaissance, ils ne manquent guère, dans la représentation de la Charité, de mettre l'amour de Dieu en première ligne. Plus généralement, pour exprimer cette pensée, on lui met son cœur à la main, comme dans l'exemple que nous avons donné (vig. 18), d'après un ivoire du XIVe siècle, où les autres vertus portent toutes les ailes, comme celles qu'on lui voit à

elle-même. Si on répugnait à figurer expressément le cœur, on rendrait la même pensée en faisant qu'elle porte une main sur sa poitrine, tandis que ses yeux s'élèvent vers le ciel. Dans tous les cas, il est convenable que l'autre main soit mise au service du prochain, soit qu'on lui donne des aliments à porter pour subvenir aux besoins de tous, soit qu'elle la tende, comme elle le fait dans notre exemple, vers un enfant abrité sous son manteau, pour lui prêter assistance. C'est, le plus souvent, en effet, en lui donnant un ou plusieurs enfants à soutenir, quelquefois à allaiter, comme une tendre mère, qu'on en est venu généralement à caractériser la charité en tant qu'amour du prochain. Plus anciennement, on exprimait plutôt l'idée de ses largesses, en lui donnant à porter une corne d'abondance ou en répandant des trésors autour d'elles. Souvent, au lieu d'un cœur à la main, on lui met un vase ou un soleil enflammés. Dans notre exemple, c'est le cœur lui-même qui est le vase enflammé. Quelquefois le soleil porte le monogramme de Jésus, IHS ; quelquefois aussi cet emblème repose sur sa poitrine.

Le vice le plus directement opposé à la charité est la haine ; mais l'avarice répond mieux à la libéralité, dans laquelle se particularisait la charité, chez nous, au moyen âge. Quand cette vertu prend un caractère plus général, il est plus convenable de lui opposer l'envie, mais une envie haineuse et avare, comme l'a fait Giotto à l'*Arena* de Padoue, une envie qui, rongée par ses propres serpents, tient une bourse d'une main, et se montre prête à vous déchirer de l'autre de ses ongles crochus.

A la charité se rattachent les œuvres de miséricorde ; la miséricorde elle-même a été et peut toujours être personnifiée comme leur mère. Ces œuvres ne l'ont pas été, que nous sachions, chacune en particulier ; et il suffit, pour bien les représenter, de faire comme l'on a fait : de représenter les actes et d'exprimer les sentiments propres à chacune d'elles.

On peut de même représenter les dons du Saint-Esprit, les béatitudes ; nous verrons (vig. 218) comment l'ont été à Chartres les béatitudes célestes, c'est-à-dire les qualités spirituelles et corporelles dont sont doués les âmes et les corps des bienheureux. Ici, prenant le terme dans son acception la plus usuelle, nous entendons parler des béatitudes que le Sauveur proclama lors de son sermon sur la montagne comme le fond de la morale évangélique. Elles ont été représentées notamment au-dessous de l'*Ascension*, dans la coupole centrale, à Saint-Marc de Venise, par les vertus qui leur correspondent, à la suite des vertus théologales et des vertus cardinales,

afin de dire que c'est par les vertus que l'on monte au ciel pour y suivre Notre-Seigneur Jésus-Christ.

La charité est la reine de toutes les vertus chrétiennes, mais si l'on s'en tient aux seules vertus cardinales, c'est, parmi elles, la justice qui est reine à son tour. Si l'on veut aussi résumer toutes ces vertus en une seule, c'est elle que l'on devra choisir, car en elle principalement réside l'idée du bien et du juste qui est leur objet à toutes; mais nous suivons, pour en parler, non pas l'ordre de leur dignité, mais l'ordre logique de leur production : c'est pourquoi nous commençons par la Prudence, sur ce fondement que l'opération de l'intelligence précède la volonté, et qu'il y a dans la Prudence, à la fois de l'intellectuel et du moral. La Justice vient ensuite, parce qu'elle achève de déterminer au bien, tandis que la Tempérance et la Force ne font que réprimer et combattre les obstacles qui pourraient nous empêcher de le suivre.

Il convient à la Prudence de considérer avec une attention calme, soutenue, pénétrante, le miroir, le serpent, le livre, plus rarement le compas, quelquefois la tête de mort qu'on lui met tour à tour entre les mains : images de la vérité, du mystère, de la science, de la mesure, où se trouve le secret de bien choisir et de bien diriger ses actions. Souvent on lui a attribué un double visage, le visage d'une femme avancée en âge tourné vers le passé pour en recueillir l'expérience, le visage d'une jeune femme tourné vers l'avenir pour en prévoir les éventualités ; quelquefois on y ajoute un troisième visage qui figure le présent ; mais il est difficile alors qu'elle ne prenne pas un aspect un peu monstrueux, et ce sont des exemples dont on ne saurait conseiller l'imitation. Par le miroir, on apprend à se connaître soi-même, et c'est la première règle de la prudence; on apprend aussi à connaître toutes choses, car le miroir réfléchit tout. Le serpent offre une idée de mystère, c'est à ce titre qu'il était un attribut de Minerve, la Sagesse antique; mais, dans l'art chrétien, il doit surtout, par rapport à la prudence, rappeler ces paroles de Notre-Seigneur : « Soyez prudents comme des serpents, et simples comme des colombes ». Et ce que nous voulons surtout en conclure, c'est que la simplicité elle-même doit être une des qualités de la prudence chrétienne : la simplicité qui n'a qu'un but, but essentiel, mais simplicité avisée, qui n'empêche pas de bien voir, d'agir avec précaution, et de juger avec sagacité.

La sagacité et la docilité sont en effet les vertus dépendantes de la Prudence qu'Orcagna lui a associées sur le tabernacle d'*Or-San-Michele*, à Florence.

Les vices contraires sont la stupidité et l'imprudence; mais l'imprudence peut aussi être opposée à la tempérance ou à la force, selon qu'elle est présomptueuse ou inconsidérée : par la corrélation des vices qu'on leur oppose, on voit mieux comment toutes les vertus se tiennent.

Le droit, *jus*, a donné son nom à la Justice ; elle consiste, comme vertu, dans une volonté perpétuelle et constante de rendre à chacun selon son droit, à Dieu ce qui est à Dieu avant tout, par conséquent, selon la mesure de ses forces. La Justice, douce vierge, jeune et belle comme ses compagnes, prend donc parmi elles le rôle imposant de juge, et de juge souverain, d'un juge toujours intègre et toujours assuré de l'équité de ses jugements. C'est pourquoi on lui donne la balance comme attribut principal ; souvent on la couronne; le plus souvent avec la balance, on lui met l'épée à la main, pour affirmer sa juridiction, plus encore que pour avertir de se tenir en garde contre ses coups. Cependant elle ne tient pas cette épée en vain, au besoin elle saura frapper : la justice veut que le mal soit puni : elle frappera sans passion, avec regret, d'un air plutôt triste que sévère, mais elle frappera d'une main ferme. Quelquefois, au lieu de la balance, on lui a mis le globe à la main, soit afin qu'elle le pèse, soit comme attribut de sa souveraineté; il lui convient de porter aussi un livre, le livre de la loi, et c'est avec raison alors que, pour ne pas supprimer la balance, on a fait figurer son image sur les pages du livre lui-même, ouvert devant nous.

Les vertus secondaires que l'on peut le mieux, à l'exemple d'Orcagna, associer à la justice, sont la dévotion ou la religion et l'obéissance; la paix, la vertu des pacifiques, trouve aussi très-convenablement place dans son cortége avec la concorde. Ce qui donne un juste motif de lui opposer, indépendamment de l'injustice formelle, encore la discorde et l'indocilité.

Toutes les vertus cardinales doivent se présenter à nous comme des sœurs, entre lesquelles un air de famille doit frapper du premier abord ; mais entre autres la Tempérance et la Force doivent apparaître comme deux sœurs jumelles. Dans la Tempérance, rien ne doit impliquer l'inertie ou la faiblesse, comme, dans la Force, il n'y aura rien qui ne sente la modération. Allons plus loin, il faut que l'on reconnaisse dans la Tempérance une sorte de force, employée à maîtriser intérieurement les assauts de la passion : elle se contraint, mais elle se contraint sans efforts, parce qu'elle est dans l'habitude de le bien faire. Son sang est naturellement généreux et actif, son attitude pleine de simplicité et de douceur.

La manière la plus fréquente de caractériser la Tempérance consiste à lui donner deux vases, et à lui faire verser la liqueur de l'un dans l'autre, pour dire qu'elle met de l'eau dans son vin ou, pour mieux s'exprimer, qu'elle sait tempérer toute chose; le mors et la bride, une épée liée dans son fourreau, sont encore des attributs qui lui conviennent spécialement; le compas peut lui être donné concurremment avec la Prudence, dont il y a des moyens faciles de la distinguer, tout en admettant qu'elles puissent beaucoup se rapprocher.

Dans les sculptures de nos cathédrales, la Tempérance n'est pas représentée dans sa plus grande généralité, on lui substitue quelques-uns de ses dérivés, l'humilité, la charité ou la douceur. Orcagna lui a associé l'humilité avec la virginité. L'humilité considérée dans cette circonstance comme une dépendance de la Tempérance, joue souvent un rôle plus important dans l'iconographie comme vertu fondamentale, ce qui est arrivé ordinairement quand, pour les besoins de la symétrie, on a cherché une quatrième vertu à joindre aux trois vertus théologales. L'orgueil est naturellement le vice que l'on oppose à l'humilité ; à la tempérance proprement dite on oppose plutôt la colère.

La vertu de la force, c'est la force de l'âme, la fermeté dans le bien. Mais comme on lui donne son nom par allusion à la force corporelle, pour la représenter, on se sert des signes extérieurs de cette force et de tous les attributs qui lui conviennent ; on se sert préférablement encore de tout ce qui se rapporte à cette autre force que nous nommons le courage. Par conséquent on en fait une guerrière, mais une guerrière armée pour la résistance plutôt que pour l'attaque ; elle ne cherche pas à frapper ; elle reculera moins encore. Elle attend avec assurance, se possédant elle-même ; elle ne s'emportera pas, son courroux est contenu : il est contenu naturellement et sans effort. Sur son bouclier, on a pu convenablement représenter un lion ; on a mieux fait encore quand une croix y figure, pour dire d'où le chrétien doit tirer sa force. La colonne, une tour, dont elle arrache un dragon, sont les attributs qu'on lui donne le plus souvent; souvent aussi le lion, que nous venons de voir sur son bouclier, lui est diversement attribué. Les vertus qui lui ont été associées par Orcagna, et qui peuvent le mieux être représentées comme ses dépendances, sont la patience et la persévérance. Dans les temps chevaleresques, où nos cathédrales se sont élevées, c'est la lâcheté qu'on lui a opposée. Mais Giotto a été plus au fond des choses en lui opposant l'inconsistance ou la frivolité.

Les vices suivent une progression différente de celle des vertus, et l'on ne détermine qu'assez imparfaitement ceux qui sont opposés à chacune des vertus théologales ou cardinales. Quand on veut les mettre plus spécialement en relief, ce qui doit toujours être fait pour en inspirer l'horreur, on les caractérisera mieux en suivant l'ordre des sept péchés capitaux ou des trois concupiscences. Nous avons parlé de celles-ci. Quant aux péchés capitaux, on n'en connaît pas de représentations complètes avant le XIVe siècle. Dans les sculptures des églises romanes, où tant de figures grimaçantes sont consacrées à stigmatiser les vices, on trouvera fréquemment, dit Mgr Crosnier, « l'impureté et l'avarice, quelquefois l'orgueil. « Il serait difficile de constater d'une manière certaine et évidente la pré- « sence de la paresse et de la gourmandise ».

Voici un exemple de l'Avarice, représentée à cette époque par un mendiant, sur le dos duquel est monté un démon.



115

Diable monté sur le dos d'un avare. (Moissac, Lot-et-Garonne.)

Les sept péchés capitaux ont été non pas personnifiés, mais représentés par des supplices qui leur correspondent, dans l'*Enfer* d'Orcagna, au Campo-Santo de Pise.

Dans des miniatures du XVe siècle, publiées par le P. A. Martin, ils

sont personnifiés par des représentants de positions sociales, où l'on est le plus exposé à céder à chacun d'eux.

Les péchés capitaux peuvent donner lieu à la représentation d'une série de vertus contraires, et l'on revient ainsi facilement à l'idée de combat entre les vertus et les vices. Il est d'ailleurs toujours préférable de s'attacher à la représentation du bien en première ligne, le mal étant représenté comme rejeté.

On représente les vertus comme les fondements de la vie chrétienne, comme la condition des récompenses futures; elles sont très-bien à leur place sur un tombeau, pour dire qu'elles sont la seule richesse, recueillie en ce monde, qui puisse être emportée au delà, pour dire ce qu'il faut honorer dans ceux qui ne sont plus; elles sont par conséquent encore mieux représentées en l'honneur des Saints qui les ont pratiquées jusqu'à un degré héroïque, et par conséquent, par-dessus tous, en l'honneur de la Reine de tous les Saints.

VII.

REPRÉSENTATIONS DES CHOSES MORALES ET PHYSIQUES.

Les limites de l'art ne sont pas plus étroites que celles du discours; tout ce que la bouche peut nommer, l'art peut le représenter; tout ce qui, résumé dans un mot, devient le sujet d'une proposition, et par là même prend en quelque sorte un rôle actif, devient susceptible d'une personnification. Il importe cependant de ne pas laisser l'artiste se livrer, dans les voies de l'allégorie, à toutes les fantaisies de son imagination, et sans lui interdire, sous ce rapport, tout emprunt aux gracieux symboles de la mythologie antique, il est bien mieux de pouvoir lui présenter des modèles qui, conçus dans le pur esprit chrétien, en aient la gravité et le charme.

Rien n'est plus exclusivement chrétien, par exemple, que ces paroles : *Misericordia et Veritas obviaverunt sibi, Justitia et Pax osculatæ sunt :* « La Miséricorde et la Vérité se sont rencontrées, la Justice et la Paix se sont embrassées »; rien n'est plus exclusivement chrétien que les représentations qu'on en a faites. La Miséricorde, la Justice et la Paix donnent leurs noms à des vertus; le nom de la Vérité même peut s'appliquer à la vertu qui est mieux nommée la véracité; mais, dans la circonstance, ce sont là

des dispositions divines, exprimées dans le sens qu'elles sont des bienfaits pour l'homme; elles ne doivent pas être identiquement représentées comme les vertus du même nom; elles peuvent l'être cependant d'une manière analogue, ou à peu près, avec les mêmes attributs, pourvu que le contexte de la composition fasse ressortir les différences. La Vérité, dans tous les cas, soit qu'on l'entende comme nous venons de le voir, soit qu'on l'entende d'une manière plus générale encore, ne saurait être, dans l'art chrétien, convenablement représentée, comme dans l'allégorie antique, dans un état de nudité qui n'est nullement propre à la rendre plus respectable. Ne vaut-il pas mieux, à l'exemple d'un émail du XIIe siècle, l'armer comme un invincible chevalier? On est plus familiarisé avec l'idée de lui donner pour emblème un miroir; rien ne s'oppose à ce qu'on le lui attribue. On ne craindra pas de la confondre avec la Prudence, car il est facile de les distinguer de bien des manières.

Ces sortes de représentations étaient rares dans l'art chrétien primitif, et même dans la première partie du moyen âge, parce que l'art, alors, tout en étant plus profondément symbolique qu'il ne l'a jamais été, s'attachait principalement au symbolisme des faits bibliques ou évangéliques, et cela d'autant plus qu'il se dégageait des données empruntées d'abord à la mythologie antique. Mais, au XIIIe siècle, on peut dire qu'elles abondent. On peut le dire surtout si l'on considère la place accordée aux sept arts libéraux dans les sculptures de nos cathédrales et beaucoup d'autres monuments. Ces sept arts comprenaient la grammaire, la dialectique et la rhétorique, c'est-à-dire le *trivium* ou les lettres; la géométrie, l'arithmétique, l'astronomie et la musique, c'est-à-dire le *quatrivium* ou les sciences; ils étaient réputés embrasser tous les travaux de l'esprit, toutes les connaissances humaines ; on leur associait quelquefois la philosophie, dont on faisait comme leur mère. Toutes ces figures allégoriques étaient conçues à la manière des vertus, et l'esprit dans lequel on les représentait est bien caractérisé par une des cariatides, sculptées par Jean de Pise, pour soutenir dans cette ville l'ancienne chaire de la cathédrale. Cette cariatide représente un Prophète ou un Apôtre, saint Jean probablement, portant une banderole, avec cette inscription : *Veritas de terra orta est, et justitia de cœlo prospexit :* « La vérité est sortie de la terre, et la justice nous a regardé du haut du ciel »; et, sur le piedestal, sont représentés les sept arts libéraux, sans doute parce qu'ils ont pour objet, chacun à leur manière, la recherche et l'étude de la vérité.

C'est dans le même esprit, et comme devant être mises au service de la religion, que Raphaël, à la voûte de la salle de la Signature, a représenté la Théologie, la Philosophie, la Jurisprudence et la Poésie, qui résument, sous un autre point de vue, tout ce que l'on peut apprendre, tout ce que l'on peut exécuter comme travail intellectuel; et les peintures tout entières de cette salle ne sont que le développement de cette idée, puisque les grandes pages qui en décorent les murs : la *Dispute du Saint-Sacrement*, l'*École d'Athènes*, ne font elles-mêmes que développer la pensée exprimée par les figures correspondantes. Ces figures sont, on le sait, des modèles accomplis dans leur genre. On ne saurait trop admirer surtout cette Béatrice céleste (p. 5), qui représente la Théologie, cette douce et noble femme qui n'a pénétré dans les secrets de Dieu que pour nous les enseigner. La Poésie (p. 14) est presque aussi belle; elle est belle à considérer ses traits, mais elle l'est encore plus par son inspiration divine, si sereine, si élevée.

Sur le Parnasse qui lui correspond, le souvenir de quelques-uns des poëtes choisis pour habiter la montagne sacrée n'est pas fait pour éveiller d'aussi honnêtes pensées; et l'on ne peut pas affirmer, par conséquent, que tous les choix aient été également heureux. Mais tous ces personnages sont ici comme transfigurés, et ils font songer à ce que devaient être les poëtes, bien plus qu'ils ne rappellent ce qu'ils ont été.

Toutes les sciences, tous les arts peuvent être de même ou personnifiés, ou représentés par ceux qui les ont cultivés avec le plus de succès. Sous ce rapport, l'exemple de Raphaël a été plus d'une fois heureusement suivi, et il mérite toujours de l'être. Comme modèle de personnifications morales, on a encore de lui les cariatides de la salle de l'Attila, au Vatican, exécutées, d'après ses dessins et sous sa direction, par Polydore de Caravage, et représentant la paix, la victoire, la poésie, la loi ou l'armée, d'un côté; de l'autre, l'agriculture, la vendange, la navigation, etc., c'est-à-dire tout ce qui fleurit dans un État bien réglé, tous les bienfaits de la civilisation chrétienne.

Toutes les industries, tous les métiers peuvent être ainsi mis en scène sous leur aspect le plus noble. Beaucoup de verrières du moyen âge sont signées en quelque sorte par les corps de métiers qui en ont été les donateurs. On les représente alors par quelques actes de leur profession : ces représentations sont, par conséquent, d'une nature plus familière; mais l'importance des monuments les relève singulièrement, faisant valoir ces

puissantes corporations, qui ont été aussi elles-mêmes, en leur temps, pour leur part, les promotrices des beaux-arts. Le champ de l'observation est encore plus vaste, si on le porte sur la représentation des travaux propres à chaque saison, à chaque mois; ce thème a été extrêmement exploité, comme nous allons le voir.

Tous les êtres physiques, toutes les puissances et tous les phénomènes de la nature peuvent trouver place dans les représentations de l'art chrétien, par la double raison que ce sont des œuvres de Dieu, appelées elles-mêmes à lui rendre gloire, et que, au point de vue symbolique, ces choses peuvent exprimer des idées de l'ordre moral et religieux, soit qu'on les représente par les figures qui leur sont propres, quand elles en ont une, soit au moyen de leurs effets, par des emblèmes, ou en les personnifiant, à leur tour, par des allégories. Ainsi, sous ces différents modes de représentation, on a mis souvent en scène le temps ou ses divisions, le firmament et les astres qui l'habitent, les éléments et les météores, la terre et la mer, et tout ce qui en dépend : les fleuves, les montagnes, etc.

Le temps lui-même, assez rarement représenté dans l'art chrétien, l'a été quelquefois par un personnage à trois visages. Nous ne connaissons qu'un exemple de la représentation de l'année, donné, au XII[e] siècle, dans un pavé en mosaïque qui orne le chœur de la cathédrale, à Aoste.

Elle apparaît, au milieu des fleuves du paradis terrestre personnifiés et des douze mois, sous la figure d'un personnage imberbe, d'un grand caractère, assis, nimbé, les bras étendus, et tenant dans chacun d'eux le soleil et la lune. La représentation des saisons a été fréquente dans l'art chrétien primitif, celle des mois encore plus au moyen âge; il y a de l'analogie entre ces images, destinées les unes et les autres à nous rappeler le cours du temps, à nous faire songer à son terme, à nous inviter à le bien passer. A l'entour d'une image du Christ, elles disent qu'il était hier, qu'il est aujourd'hui et qu'il sera dans tous les siècles des siècles.

Les saisons ont été représentées dans le cimetière de Prétextat par de simples guirlandes de roses, d'épis, de raisins et de laurier; le laurier, attribué à l'hiver, dit qu'il est la saison du repos et la figure du couronnement final; une rose, un épi, une grappe de raisin, une branche de laurier seront, de même, le meilleur attribut des saisons, si on les représente par des génies ou des figures de femmes.

Les mois ont été rarement personnifiés; le plus souvent on les a repré-

sentés par les occupations particulières à chacun d'eux, et souvent on leur a associés les signes du zodiaque.

Les occupations des mois, considérées comme devant servir à les représenter, ont été exprimées dans ces vers, souvent cités :

Poto, ligna cremo, de vite superflua demo,
Do gramen gratum, mihi flos servit, mihi pratum,
Fœnum declino, messes meto, vina propino,
Semen humi jacto, pasco sues, immolo porcos.

Janvier est le temps des festins, on boit; en février, on se chauffe ; en mars, on taille la vigne; avril nous donne l'herbe tendre; mai, les fleurs; juin, la grande herbe des prairies ; on la fauche en juillet; en août, on moissonne ; en septembre, on vendange ; on sème en octobre ; en novembre, on engraisse les porcs ; on les tue en décembre. Nous n'avons rencontré aucun monument où l'ordre de ces vers soit absolument suivi ; mais on s'en rapproche d'ordinaire, et nous pouvons les donner comme offrant véritablement la substance de ces sortes de représentations.

Après les mois, dans l'ordre de la division du temps, vient la semaine ; mais nous ne nous souvenons pas de l'avoir vue représentée, et nous passons au jour et à la nuit. Il en existe des images remarquables. Dans la parabole de saint Barlaam ou de l'arbre de la vie, nous avons vu qu'ils étaient figurés par un rat blanc et un rat noir qui rongent la racine de cet arbre. Dans la représentation de cette parabole, parmi les sculptures qui ornent le baptistère de Parme, ils sont personnifiés et caractérisés, le jour, par un cheval, attribut du soleil ; la nuit, par un bœuf, attribut de la lune. Ils ont été représentés, à Chartres, dans le bas-relief correspondant à ces paroles du texte sacré : *Appellavitque lucem diem et tenebras noctem :* « Il donna à la lumière le nom de jour, et aux ténèbres le nom de nuit ». (V. vig. 116 à la page suivante, et encore vig. 216.)

Nous ne pouvons ici que rappeler les célèbres statues de Michel-Ange, qui représentent, on le croit, le jour et la nuit, au-dessous de la statue de Julien de Médicis, dite du *Pensiero*. Au-dessous de la statue correspondante de Laurent II de Médicis, on a cru reconnaître l'aurore et le crépuscule ; il serait possible de représenter d'une manière beaucoup moins vague le matin et le soir ; on pourrait de même représenter les heures. Mais, tandis que nous ne pouvons suffire à rendre compte de ce qui a été tenté, ne nous égarons pas en imaginant ce qui pourrait l'être.

Passant à l'étude des astres, qui sont comme l'horloge de la nature, et donnant d'abord un coup d'œil à l'espace qui les contient, nous rappellerons comment, au IVe siècle, on a personnifié le firmament (p. 193), comment, dans la suite, on a souvent représenté le ciel par un arc de cercle constellé (vig. 117, p. 312) ou seulement teinté d'azur.

Parmi les innombrables flambeaux qui scintillent là-haut, le soleil et la lune exercent, par rapport à nous, une sorte de royauté : aussi arrive-t-il



116

Le Jour et la Nuit. (Chartres.)

souvent que, en les personnifiant, on les couronne. Les exemples de leur personnification sont d'ailleurs aussi anciens que les mentions que nous pouvons faire de leur apparition dans l'art chrétien. Ils l'ont été, au VIe siècle, sur l'une au moins des fioles du trésor de Monza, envoyées à la reine Théodelinde, par des têtes qui rappellent celles de l'Apollon et de la Diane antiques ; ils sont placés à droite et à gauche de la croix plantée sur

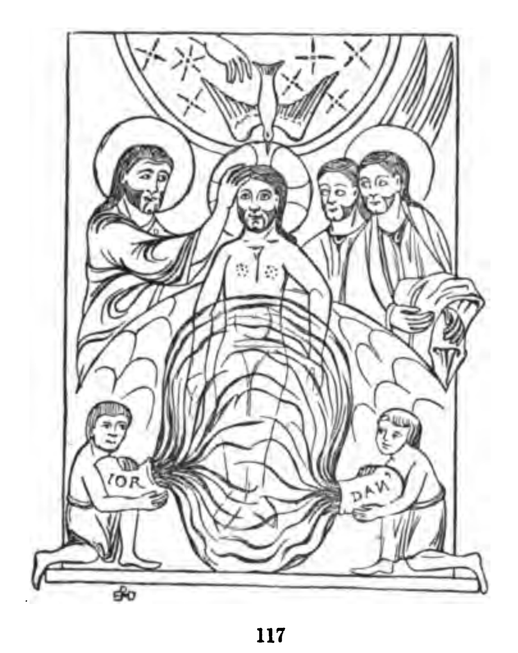
le calvaire, dans les circonstances où ils l'ont été le plus souvent. Dans cette situation, ils ne sont pas toujours personnifiés ; il suffit bien des fois d'un disque et d'un croissant pour rappeler tout ce qu'ils signifient ; mais il n'est pas rare qu'on leur attribue des figures humaines. Alors il leur arrive de se voiler la face, de s'attendrir, d'acclamer le divin sacrifice.

Les sept planètes ont été personnifiées d'une manière très-remarquable, au XVIe siècle, sur les chapiteaux du palais des Doges, à Venise; puis dans le chœur de l'église des Eremitani, à Padoue, par Guariento, qui les a associées aux âges de la vie. Dans la mosaïque exécutée d'après les dessins de Raphaël, dans l'église de Sainte-Marie-du-Peuple, à Rome, elles sont figurées par les divinités mythologiques correspondantes ; mais le grand artiste s'est élevé bien plus haut que ces réminiscences païennes dans les figures des Anges qui président à leurs mouvements, et dont nous avons donné pour spécimen au frontispice de cet ouvrage, celui de ces esprits célestes qui est préposé au gouvernement des étoiles fixes.

A des époques où la distinction des quatre éléments était réputée la base de toute la physique, il était naturel de les représenter pour mettre en scène la nature entière. Aujourd'hui encore, ils répondent aux quatre états de la matière ou des puissances qui la dirigent, états embrassant toutes ses modifications, et en dehors desquels on ne trouve plus rien : l'état solide, l'état liquide, l'état gazeux et l'état de fluide impondérable. On ne représentera plus la terre, l'eau, l'air et le feu comme seuls éléments; mais on pourrait très-bien les prendre pour types du solide, du liquide, du gaz et du fluide, ou bien imaginer quelque autre moyen direct de rendre ceux-ci accessibles au langage de l'art. La terre et l'eau, considérées comme éléments physiques, ont été ou peuvent être représentées à peu près de la même manière que la terre continentale et l'océan, dont nous allons bientôt parler au point de vue géographique. Il convient à l'air personnifié d'élever les regards vers le ciel; nous l'avons vu caractérisé par un nid et une étoile portés de chaque main. On a donné volontiers au feu un air sévère et presque menaçant ; comme attribut, il lui convient de porter des torches allumées. A l'air se rattachent les vents, qu'on lui a volontiers associés. Ceux-ci, dans l'art chrétien, ont été représentés, selon la donnée antique, par des têtes ou des bustes ailés, dont le souffle, au sortir de la bouche, est figuré par un faisceau de lignes convergentes. Quand ce sont de mauvais vents qui soufflent la tempête, on leur a quelquefois donné des figures bestiales, pour en faire comme des démons (p. 337).

Rien ne s'oppose à ce que tous les autres météores soient représentés au même titre que les vents; David les appelle tous à louer le Seigneur.

La terre, au milieu des mondes qui peuplent l'univers, n'est qu'une toute petite planète ; mais,— sans parler de sa propre immensité par rapport à nous et aux êtres innombrables qu'elle nourrit,— l'homme y habite, Dieu s'y est fait homme, et c'est assez pour que, dans le langage divin, le ciel, c'est-à-dire tout ce qui est créé en dehors de la terre, étant mis d'un côté, elle paraisse en contrebalancer l'importance. « Au commencement Dieu créa le ciel et la terre », et l'on ne saurait dire, en voyant la suite du récit sacré, si le ciel a été fait pour la terre, la terre pour le ciel ; ou plutôt on reconnaît qu'ils ont été faits l'un pour l'autre.



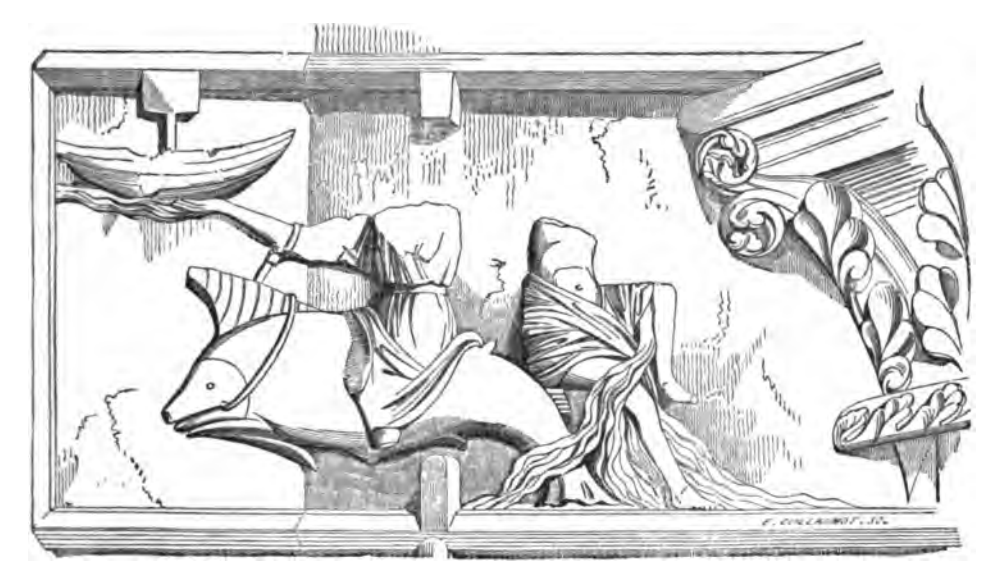
117

Baptême de Notre-Seigneur. (Miniature du XIIe siècle.)

La terre se prend pour l'universalité de ses habitants, et c'est ordinairement dans ce sens qu'on la représente par un globe : l'idée du globe se confond alors avec celle du monde, et se prend de même en bonne ou en mauvaise part. A un autre point de vue, la terre n'est plus le globe terrestre tout entier, ce n'est plus que la terre ferme ; et alors la mer en est distincte.

La mer ou l'océan paraît avoir été, dans l'art chrétien, un sujet de représentation avant la terre, eu égard au mystère des eaux, et à la

régénération des âmes par leur moyen; c'est avec cette signification probablement que l'océan a été figuré par une énorme tête que l'on voit dans une cellule des Catacombes, et qui se retrouve au fond d'un vase plat ou d'une patère à manche du musée Kircher, que l'on croit avoir été destiné à l'administration du baptême par infusion. Ces têtes portent des cornes, et ce sont effectivement des cornes formées avec des pattes de chancre qui caractérisent la mer, sur les ivoires et autres monuments du moyen âge, où elle est représentée avec la terre, au-dessous soit du Christ triomphant, soit, ce qui arrive plus souvent, du divin Crucifié, pour attester que le bienfait de la régénération a été universel. La mer est représentée communément par un homme, à raison de son nom latin, *mare*. L'attribut qui



118

La Mer, bas-relief, à Notre-Dame de Paris.

d'ailleurs la caractérise le mieux est l'urne, que l'on donne aussi aux fleuves, dans l'art chrétien comme dans l'art antique. Nous en avons vu un exemple dans la personnification de l'un des fleuves du Paradis terrestre (p. 287). La personnification du Jourdain, conformément à ces données, y compris les cornes en forme de pattes de chancre, qui lui sont communes avec la personnification de la mer, est celle qui se renouvelle le plus souvent. Quelquefois, au lieu de représenter le Jourdain lui-même, on a représenté ses deux sources; nous venons, à la page précédente, d'en donner un exemple d'après une miniature du XIIe siècle, représentant le

baptême de Notre-Seigneur, où elles sont désignées par les deux syllabes de son nom, JOR, DAN.

On vient aussi de voir une sculpture de Notre-Dame de Paris, où la mer est représentée par une femme montée sur un énorme poisson; elle tient à la main un vaisseau qui vogue sur ses flots, et derrière elle on voit le signe du Verseau, lui-même personnifié. A cette représentation est jointe celle de la terre que nous donnons également. Assise dans une attitude



119
La Terre, bas-relief. à Notre-Dame de Paris.

ferme et puissante, les bras légèrement étendus, elle tient de la main droite un vase d'où s'échappent les jets vigoureux d'une jeune plante, de la gauche une motte de terre d'où s'élève un chêne. Entre ses jambes s'agenouille une gracieuse jeune fille qui, saisissant son sein, vient y puiser la vie. L'allaitement est en effet la caractéristique ordinaire de la Terre ; mais, tandis que le plus souvent on lui donne à nourrir de vulgaires enfants, des bêtes sauvages, des serpents, il y a ici une grande supériorité dans la manière de rendre le même pensée, et la Terre apparaît non pas seulement comme la mère de tout ce qui est dans la nature, mais comme la nourrice du genre humain.

TROISIÈME PARTIE

ICONOGRAPHIE DES MYSTÈRES

EXPOSÉ PRÉLIMINAIRE.

L'ART est comme un grand théâtre. Dans l'iconographie générale, nous avons essayé de faire connaissance avec les acteurs. Si nous nous sommes occupé de leur mise en scène, c'était pour apprendre à mieux les connaître ; mais il s'agissait toujours de leur caractère personnel, de leur rôle essentiel, bien plutôt que des actions où nous pouvions les voir figurer. Maintenant, c'est sur l'action dramatique elle-même que vont porter nos observations, ou plutôt sur le jeu du *mystère*, pour nous servir d'une expression qui reporte la pensée sur les représentations si populaires à des époques toutes chrétiennes ; nous ne chercherons pas à les suivre dans toutes leurs péripéties, le répertoire est immense, et nous sommes obligé de nous borner dans cette partie plus encore que dans la précédente : plus l'étendue de la matière est illimitée, plus il est obligatoire de nous imposer des limites.

Nous nous en tiendrons donc à un ordre de faits éminemment principaux, aux faits qui ont trait directement à l'Incarnation, à sa préparation, à ses effets, jugeant que l'artiste capable de les bien apprécier, de les bien rendre, sera ensuite capable d'aborder avec succès quelque sujet moral et religieux qu'il puisse être appelé à représenter.

Les faits fondamentaux, dans l'histoire du christianisme, reçoivent le nom de mystères, en prenant immédiatement le terme dans son application directe et générale. Ils le méritent en effet, car l'action de Dieu y intervient d'une manière surnaturelle, et c'est avec pleine raison qu'on dit le mystère de la Résurrection, le mystère de l'Ascension. D'ailleurs, en prenant sous cet aspect les faits de l'Ancien et du Nouveau Testament,

nous donnons plus de fermeté et de consistance à nos divisions. Nous groupons sous l'expression d'une même pensée les faits nombreux auxquels nous ne pouvons accorder qu'un rapide coup d'œil, et nous trouvons une place légitime pour les mystères qui, n'étant pas rapportés par les saintes Ecritures, ont cependant un fondement certain, qui repose sur la tradition, sur les fêtes et sur les décisions de l'Église. A ce point de vue, encore une fois, nous embrassons tout, quoique succinctement, car nous commençons par la création, et nous terminons par le jugement général et nos fins dernières.

Une observation va dominer toute cette partie de nos études : c'est que chacun des mystères qui en fait l'objet est susceptible d'être représenté de trois manières différentes, qui ont tour à tour prévalu. Suivant les temps, en effet, ou l'on s'est attaché principalement à la pensée du mystère, ou aux sentiments qu'il doit inspirer, ou aux circonstances dramatiques de son accomplissement, autrement dit, on a cherché tour à tour à rendre des idées, des affections ou des faits et des effets. De nos jours, on s'est trop persuadé que ce dernier mode de représentation était le seul vrai, le seul rationnel, et qu'il pourvoyait à tout.

Pour nous, nous savons que l'art est dans des conditions trop différentes du réel pour lutter corps à corps avec lui ; il n'obtient l'apparence de cette réalité que sur quelques points de détail ; et pas plus dans la voie des effets pittoresques et dramatiques que dans les autres, on ne peut rester dans les termes de ce terre-à-terre d'exactitude que l'on oppose comme une obligation à des compositions plus directement faites pour rendre des idées et communiquer des sentiments. Il y a autant de fiction, en un mot, dans la manière dramatique que dans aucune autre.

Quel que soit, d'ailleurs, la tendance d'une époque, quelle que soit la direction imprimée à une œuvre d'art, aucune des trois manières : manières des idées, des affections ou des effets, aucune ne prévaut jamais absolument à l'exclusion des deux autres. Ce que nous demandons à l'artiste, c'est de savoir s'approprier tout ce qu'il y a de bon dans tous les genres, avec autant de tact que de mesure ; qu'il réussisse à associer tout ce qui se rencontre de mieux en d'autres temps, avec tout ce qui se fait de bien dans celui qu'il est appelé à honorer de ses œuvres.

CHAPITRE I

MYSTÈRES DE L'ANCIEN TESTAMENT.

I.

LES SEPT JOURS DE LA CRÉATION.

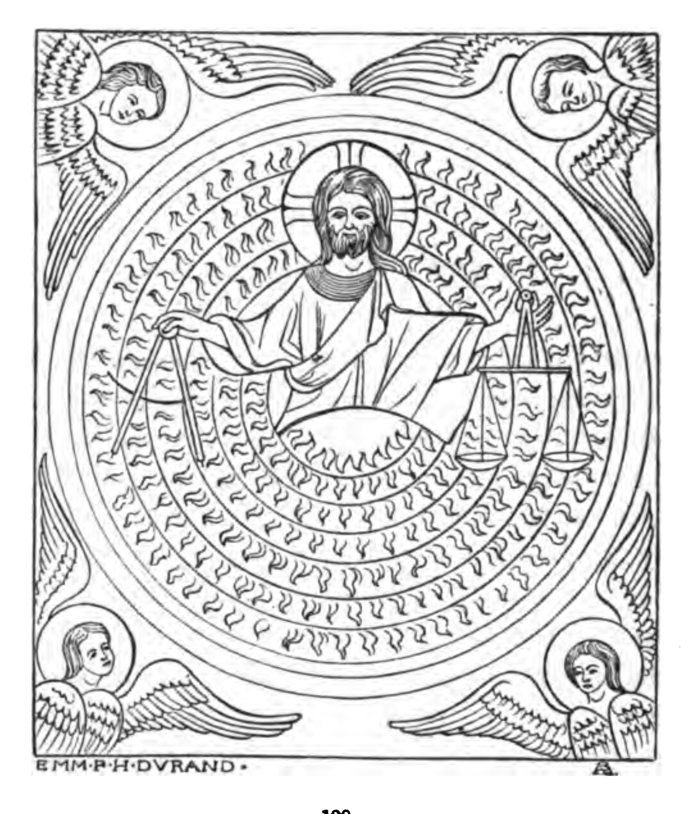
Le mystère de l'Incarnation étant le dogme fondamental du christianisme et l'axe sacré autour duquel gravite l'art chrétien tout entier, il arrive souvent, dans les monuments de l'art, que, pour exprimer le mystère de la création en général, l'on s'attache uniquement à la création de l'homme, qui en fut le complément, et dont la liaison est plus directe avec le mystère d'un Dieu fait homme. Telle a été plus spécialement la pratique de l'art chrétien dans ses premières périodes. Nous en verrons mieux la signification dans l'article consacré à cette création finale.

Nous devons auparavant donner un coup d'œil aux séries de représentations qui s'attachent successivement aux sept jours de la Genèse.

Une des plus anciennes et des plus complètes représentations des récits de Moïse est donnée par les mosaïques, attribuées au XIe siècle, qui revêtent une petite coupole du Vestibule, à Saint-Marc de Venise. Une série plus développée encore se voit parmi les mosaïques du XIIe ou XIIIe siècle, qui couvrent tout entière la cathédrale de Monreale, en Sicile.

Les sculptures de l'un des voussoires, au portail septentrional de Chartres, venues un peu après, offrent, sur le même sujet, un ensemble non moins remarquable par la richesse des pensées, et qui l'est peut-être davantage par la valeur de l'exécution. Dans tous ces monuments, on s'est proposé de rendre d'abord ces premières paroles du texte sacré : *In principio, Deus creavit cœlum et terram.* A Chartres, Dieu est assis sur un

nuage (vig. 217); en regard de lui, dans une autre niche, deux masses ondulées, représentant le ciel et la terre, et il semble sourire à cette première ébauche de ses œuvres. Dans le Psautier de la Bibliothèque nationale (suppl. latin 1194), où les six jours de la création sont représentés par autant de miniatures analogues à celle que nous reproduisons, l'artiste s'est attaché à cette parole du livre de la Sagesse : *Omnia in mensura et numero et pondere disposuisti.*



120

Le premier jour de la Création. (Miniature du XIIIe siècle.)

Cette miniature est donnée comme la représentation du premier jour, et l'on peut considérer les zones enflammées qui entourent le Créateur comme une image de la lumière, répondant au *fiat lux ;* mais, d'ailleurs, l'attitude de la figure divine, sa balance et son compas se rapportent à l'ordre tout entier de la création. C'est avec un caractère de généralité plus prononcée encore que la pensée de la création entière est embrassée

dans la peinture du Campo Santo de Pise, que l'on a vue (p. 242). De même, ni Michel-Ange, à la voûte de la Sixtine, ni Raphaël, dans les Loges, ne se sont astreints à suivre jour par jour le texte sacré. Michel-Ange a consacré trois scènes à l'œuvre créatrice qui précéda la création de l'homme. Dans la première, il semble que Dieu ébauche son ouvrage ; dans la seconde, il lance les sphères célestes dans l'espace, et le chaos s'enfuit ; dans la troisième, que nous donnerons (vig. 226), il semble se complaire en son œuvre. Raphaël s'est plus rapproché du récit biblique. Sa première figure divine (vig. 227), planant sur la terre, exprime l'idée générale de la création, d'une manière qui rappelle le *ferebatur spiritus Dei super aquas*, et qui semble inspirée par ces paroles, mais sans les suivre textuellement.

Dans la scène suivante, Dieu sépare la lumière des ténèbres. Il le fait avec une grande puissance ; mais si belle que soit cette figure, elle ne vaut pas, à beaucoup près, le *fiat lux* de Moïse ; une représentation moins dramatique, où l'on verrait Dieu commander avec une souveraine majesté, serait bien mieux dans le vrai. Qu'à sa voix, cependant, de fougueux éléments se séparent dans un vif contraste, on pourra par ce moyen animer la scène, tirer parti des progrès modernes, et faire du drame et du pittoresque sans diminution de l'idée.

Par un mouvement, lui-même plein de puissance, Dieu fixe ensuite à leur place, de ses propres mains, les deux astres du jour et de la nuit. L'idée est belle ; elle n'est pas de Raphaël, mais il faut convenir qu'il a su vaillamment se l'approprier ; disons-le néanmoins, en déployant plus de vigueur physique, il a peut-être ici encore laissé échapper quelque chose de la grandeur morale attachée aux œuvres plus paisibles de ses devanciers. C'est bien un caractère de paix, de paix et de grandeur tout à la fois, qu'il a voulu imprimer à la figure suivante : Dieu, au commencement du sixième jour, vient d'achever la création des animaux, et, se promenant au milieu de cette nature si richement peuplée, il semble se complaire dans son ouvrage ; mais on ne voit pas assez que sa pensée, bien au delà de ce qu'il a fait, se porte sur ce qui lui reste à faire ; et Michel-Ange, que nous disons dépassé par Raphaël, si l'on compare les figures divines qui ouvrent l'une et l'autre de leurs séries, l'a surpassé à son tour en donnant mieux à pressentir, dans le Dieu qui bénit et contemple les œuvres accomplies avant la création de l'homme, qu'il n'a fait en tout cela, jusqu'alors, que préparer son chef-d'œuvre. Il y a plus, car la supériorité

que nous lui accordons, accidentellement en cette circonstance, sur son rival, s'accroît encore en sa faveur, si l'on poursuit la comparaison entre la scène qu'il a consacrée à cette création même et celle que Raphaël lui a substituée, comme nous ne tarderons pas à le voir.

Le second jour Dieu créa le firmament, et il divisa les eaux au sein même du firmament. A Chartres, c'est à ce jour qu'est assignée la création des Anges (p. 248), et on les voit apparaître entre les eaux qui étaient au-dessus et celles qui étaient au-dessous. Dans le *Psalterium* de la Bibliothèque nationale, au lieu des zones multipliées que l'on a vues ci-



121

Dieu Créateur au IVe jour.
(Chartres.)



122

Anges soutenant le soleil et la lune.
(Chartres.)

dessus (p. 318), il n'y en a plus qu'une seule, représentant le firmament dans sa pureté et son immensité. Elle entoure le cercle central, où Dieu bénit d'une main ce monde naissant, et tient de l'autre le livre de ses destinées. L'apparition de la terre ferme et de la végétation, au troisième jour, offre pour la représentation un thème plus précis ; mais c'est surtout la créa-

tion du soleil et de la lune, au quatrième jour, qui est faite pour inspirer des accents poétiques. Nous avons déjà parlé de la composition de Raphaël et de celles qui l'ont précédé dans son caractère grandiose. Le sculpteur de Chartres prend un tout autre accent, accent de grâce et de naïveté, dans la figure du Créateur, qui pétrit et modèle avec une douce complaisance l'une des sphères célestes, et dans celle de ces deux Anges qui, d'un air riant, se préparent à faire rouler dans l'espace les deux disques du soleil et de la lune.

Au cinquième jour, nous aimons que la figure divine rayonne de la douce sollicitude que nous lui avons vue dans les sculptures de la cathédrale d'Orvieto. Elle rappelle ce joli vers :

Aux petits des oiseaux il donne la pâture.

Mais, au lieu de reposer sur le sol, comme dans ces sculptures, il vaudrait bien mieux, conformément à d'autres exemples, que les hôtes de l'air eussent déjà pris leur vol, ou s'élançant, ou planant sous les yeux de Dieu et des Anges réjouis de leurs ébats, tandis que les poissons bondiraient dans les eaux étendues, sous la main du Créateur.

Quand on est arrivé au sixième jour et que l'on représente la création des animaux terrestres, c'est une heureuse inspiration, que de s'attacher à ces paroles : *Benedixitque eis*, « il les bénit », et de convoquer tous les êtres animés qui viennent d'être appelés à l'existence, pour recevoir la bénédiction de leur Créateur : telle a été la pensée du sculpteur de Chartres, telle est aussi celle de Paolo Ucello, dans la fresque du cloître de Santa-Maria-Novella, à Florence, que nous reproduirons ci-après (p. 324), lorsque nous nous occuperons de la création de l'homme. Nous croyons à propos de donner auparavant quelques indications sur la manière de représenter le septième jour.

Dans la mosaïque de Venise, le procédé employé à cet effet est tout original. Chacun des sept jours a pour témoin un nombre d'Anges égal à son numéro d'ordre : le premier jour en a un, le sixième en a six, et au septième jour l'Ange qui le représente vient recevoir la bénédiction divine en présence des six autres rangés à droite et à gauche du trône de Dieu, pour rendre ces paroles : *Et benedixit diei septimo et sanctificavit illum*, « il bénit le septième jour et le sanctifia ». Nous disons le procédé original ; mais aujourd'hui ce procédé serait trop naïf, et en soi il est plus beau d'exprimer

le repos divin comme on l'a fait à Monréale, où l'univers était représenté par un disque à zones concentriques. Le Créateur est assis sur cette image de la généralité de ses œuvres.

II.

CRÉATION DE L'HOMME ET DE LA FEMME.

La création de l'homme est le chef-d'œuvre des êtres visibles; elle était faite pour provoquer de la part des artistes aussi des chefs-d'œuvre. Rapportée à l'Incarnation, qui devait en être le complément, elle a droit

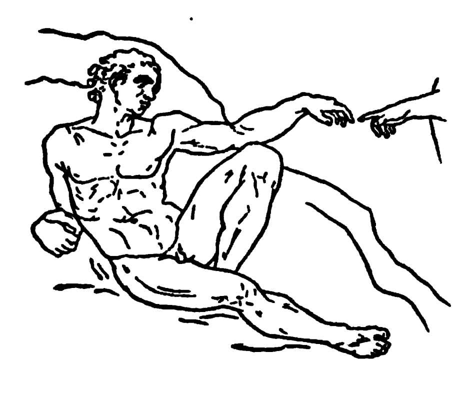


123

Création de l'homme. (Chartres.)

d'occuper dans l'art chrétien un rang prééminent. Tandis que, pour appeler à l'existence les autres créatures, Dieu s'était contenté de commander, quand il s'agit de l'homme, il veut faire sentir par des gradations succes-

sives l'importance exceptionnelle qu'il y attache : il délibère, il façonne, il répand son souffle : trois traits principaux de son action que l'art a pu s'approprier. Nous avons vu (p. 133) les trois personnes divines en délibération et disant leur solennel *Faciamus*. Nous avons vu (p. 250) le corps d'Adam modelé par la main d'un Ange, sous la direction de Dieu, comme un ouvrier subalterne sous celle du véritable artiste; mais, malgré les interprétations favorables que peut recevoir ce mode de composition, nous avons dû dissuader de l'imiter. Il n'en est pas ainsi quand nous voyons Dieu lui-même pétrir le corps humain; le sculpteur de Chartres a su tirer de cette donnée le groupe plein de grâce que nous venons de reproduire. Adam n'ayant pas reçu le souffle de vie, son visage n'est sensé sourire encore qu'à la manière du bronze ou du marbre, sous la main du sculpteur. Un moment plus solennel est celui où l'intelligence et la vie lui sont tout à la fois données. Quelquefois on a représenté Dieu soufflant effectivement sur lui ; nous avons dit aussi comment son âme personnifiée avait pu être mise en scène pour aller animer son corps; mais, quand on a une fois admiré et goûté la belle composition de Michel-Ange, on peut



124

Création de l'homme. (Michel-Ange.)

se croire en droit de dire que, dans toute autre voie, on ne fait que s'égarer. Pour rendre la pensée du texte sacré, il n'est pas nécessaire en effet d'exprimer à la lettre ces mots : *Et inspiravit in faciem ejus spiraculum vitæ,* et ce que l'art peut de mieux dans la circonstance, c'est d'exprimer l'effet spontané de l'action créatrice. D'autres avant Michel-Ange, Ghiberti, sur la porte du baptistère de Florence, Paolo Ucello dans la fresque

que voici, avaient également représenté le premier éveil de l'homme, soulevé par la main de Dieu. Cimabue, qui les avait précédés de beaucoup, aurait fait mieux encore dans les peintures d'Assise, autant que leur état de dégradation permet d'en juger, s'il est vrai que l'homme s'y soulève sans que la main de Dieu, levée pour lui commander de vivre et le bénir, ait eu besoin de l'atteindre. Comme idée, Michel-Ange n'a rien fait de plus, mais, chez lui, à l'élévation de l'idée se joint la supériorité de l'exécution, et il n'y a rien de beau comme ce premier



125

Le sixième jour de la Création. (Paolo Ucello.)

mouvement de l'homme étendant la main pour saisir celle de Dieu qui lui est offerte, la vie lui étant donnée, avant aucun contact, par la seule puissance de l'intention divine.

Cependant l'idée s'était élevée plus haut encore, quand primitivement on avait exprimé cette pensée, que l'homme, dès le premier moment de son existence, avait été comblé de grâces et appelé à un état surnaturel. Cette idée paraît avoir été exprimée sur un sarcophage du ve siècle retrouvé dernièrement dans l'église de Sainte-Quitterie, à Aire, au moyen de la colombe planant sur la tête de l'homme nouvellement créé. Mais, pour entrer dans cet ordre de pensées, c'est plutôt à la création de la femme que l'on s'est attaché dans l'antiquité chrétienne. Au IVe siècle, dans le grand sarcophage du musée de Latran (v. pl. v), les trois personnes divines, coopérant à cette création, disent son importance, et le contexte des scènes suivantes ne laisse aucun doute sur la signification qu'on a

voulu y attacher, comme reportant la pensée vers la vie de la grâce par delà la vie naturelle donnée à la première femme, vie de la grâce bientôt perdue, mais ensuite recouvrée.

Le corps de l'homme a été formé du limon terrestre ; celui de la femme a été formé de la substance humaine préexistante. La femme est donc comme la quintessence et le dernier terme, comme la perle de la création. Elle devait être le complément de l'homme, et se servir de tous ses charmes pour l'élever et s'élever avec lui, — tous deux étant unis à Dieu et régnant sur la nature, — au plus haut degré de perfection. Ève manqua à sa mission ; elle fut, au contraire, le premier auteur de la chute commune. Mais Dieu ne voulut pas que son œuvre fût altérée à jamais. Ce que la femme aurait dû être, elle le sera, et, mieux encore, en Marie. Et, reprenant l'ordre inverse de la création, afin que la réparation soit complète, de Marie il naîtra un nouvel homme : cet homme sera Dieu ; le mal est immense, le remède sera infini. Du sein de ce Dieu-Homme, par l'efficacité de son sang, il renaîtra une humanité régénérée. Cette humanité, cette société nouvelle, cette Église toujours sainte et immaculée est comparable à la première femme, lorsqu'elle vient, dans l'intégrité de sa nature, couronner de sa beauté l'œuvre divine.

Nous insistons sur ces réflexions pour faire comprendre l'élévation des idées qui caractérise l'art chrétien primitif dans la représentation des mystères, car on ne pourrait en saisir la clef, si on ne s'élève à ce diapason. Quant au mode de représentation sur le sarcophage dont nous venons de parler, il est on ne peut plus élémentaire. Vient ensuite, et se maintient, avec peu de différence, jusqu'à Michel-Ange, qui s'en est servi, le mode de représentation dont notre vignette (p. 282) offre un exemple. Adam, endormi, se prête parfaitement aux conditions de la vérité d'imitation; mais montrer Ève toute formée sortant de son corps, c'est naturellement impossible. Ceux qui ont le plus naïvement abordé la difficulté étalent sous nos yeux la partie supérieure du corps de la première femme, tandis que la partie inférieure est réputée encore engagée dans le côté entr'ouvert du premier homme, qui, dans ces proportions, serait incapable de la contenir. Dans le fait, ils ne nous montrent donc qu'un corps tronqué. D'autres se sont contentés d'une approximation; et pour dire que le corps d'Ève sort de celui d'Adam, ils le font émerger par derrière celui-ci. C'est ce que semblerait avoir voulu faire l'auteur de notre miniature. Michel-Ange, adoptant ce procédé de superposition, pour éviter le même inconvénient,

n'a laissé inaperçus derrière le corps d'Adam que les pieds d'Ève ; mais il l'a courbée d'une manière vraiment disgracieuse, et qui nous fait apercevoir, ce semble, son propre embarras.

Personne ne s'est mieux tiré de la difficulté que Ghiberti, en faisant que la femme soit si vivement enlevée par les petits Anges qui la soutiennent (p. 236), que ses pieds seuls sont encore engagés derrière Adam, non plus lourdement, comme dans la fresque de la Sixtine, mais d'une manière si légère qu'au lieu d'être cachés par son épaule, ils pourraient, par la



126

Le Créateur et la femme nouvellement créée. (Chartres.)

pointe, sans qu'il y eût rien de choquant; plonger dans son côté, s'il avait plu à l'artiste de l'entr'ouvrir. Alors il faudrait que la production du corps parfait de la première femme se comprît comme une dilatation subite. Ghiberti a mieux fait, sans doute, de se contenter de l'indication, plus sommaire encore, qu'il a adoptée. Quant à Michel-Ange, vu le compartiment relativement étroit dont il disposait, il aurait mieux fait de représenter Ève comme déjà entièrement sortie du corps d'Adam, et non en

voie d'en sortir. Alors on se serait rapproché des données adoptées dans le groupe emprunté aux sculptures de Chartres, que l'on vient de voir; mais tant de grâce, de fraîcheur, de candeur, n'étaient guère selon le génie du grand décorateur de la Sixtine. Raphaël s'en fût mieux arrangé. Dans la scène de ses Loges, qui tient lieu de la création d'Adam et d'Ève, — les représentant nouvellement créés, et au moment où Dieu présente au premier homme la compagne qu'il vient de lui donner, — il y a, en effet, de tout cela, de la grâce, de la fraîcheur, de la candeur; il y en aurait bien plus si ces chairs, encore toutes virginales, n'étaient allourdies par la prétention à la force qui pesait alors sur la main de Raphaël lui-même, et surtout sur celle des élèves chargés d'exécuter ses conceptions. Quoi qu'il en soit, dans la conception même de ce sujet, il y a un certain affaissement par rapport à l'idée. Dans toutes les autres compositions dont nous venons de parler, dans la création de l'homme et dans celle de la femme, par Michel-Ange, tout spécialement, l'on voit que l'homme, au moment de sa création, est créé pour Dieu; la femme va à Dieu. Dans la scène des Loges, la femme va à l'homme; l'homme l'accueille. C'est Dieu qui préside à cette union pleine d'innocence encore; elle serait très-convenable comme scène accessoire; mais il y a une diminution singulière de la pensée, vu sa substitution à tout ce qui pouvait exprimer une pensée plus élevée. Ce n'est pas la chute, mais une disposition à la chute, et nous pouvons nous plaindre que, le moment venu de nous occuper de celle-ci, la transition nous soit rendue trop facile.

III.

LA CHUTE ET LA PROMESSE.

La chute nous apparaît aujourd'hui entourée de ses plus lugubres conséquences; mais tel n'était pas l'esprit chrétien dans ses premiers temps. Un malheur, quand il est surabondamment réparé, n'est plus un malheur; une chute dont on s'est relevé pour monter plus haut n'a plus rien de sinistre ou d'affligeant; une blessure bien guérie n'est plus qu'un trophée. Ces pensées expliquent pourquoi, — en des temps où l'on ne voulait que des idées de paix et de triomphe, de renouvellement, de résurrection, de salut et de vie, — la chute et la condamnation d'Adam et d'Ève,

par lesquelles la mort est entrée dans le monde, figurent au nombre des sujets les plus accrédités dans le cycle primitif de l'art chrétien.

Les pensées de régénération et de réparation que l'on entendait attacher au souvenir même de la chute s'affirment ordinairement de deux manières, qui donnent le ton et la signification même des compositions plus abrégées, ou on ne les a pas employées : ou bien Adam et Ève, représentés de chaque côté de l'arbre fatal et près du serpent, pour rappeler leur chute, sont accompagnés de la femme régénérée, ou, au milieu d'eux, le divin Sauveur, prononçant leur sentence, leur donne l'épi et l'agneau ou la brebis, qui, signes du travail auquel ils sont condamnés, disent aussi que ce travail sera fructueux, et surtout, en tant qu'emblèmes eucharistiques, ramènent la pensée sur le sacrifice souverainement réparateur. D'autres compositions accessoires viennent souvent converger vers le même sens (voy. pl. v).

Au moyen âge, l'art est un peu descendu des hauteurs où le tenait élevé l'antiquité chrétienne; et le sujet de la chute d'Adam et d'Ève n'est plus considéré absolument au point de vue de la Rédemption, qui en changeait en pensées consolantes toutes les naturelles amertumes. On ne voit plus seulement le mal en tant qu'il est pleinement réparé, mais on est averti de sa propre fragilité; on est invité à se tenir sur ses gardes pour en éviter les funestes conséquences. Puis cette chute étant le nœud de tous les mystères de notre vie, on la donne comme une des bases de tout l'enseignement catholique. C'est ainsi que, dans les fresques de la salle de la Signature, Raphaël en a associé la représentation à la figure de la Théologie.

Comprise dans une série de faits bibliques, cette représentation y tient sa place au même titre que les autres sujets auxquels elle est associée; mais, prise isolément, elle conserve habituellement un caractère plus spécialement dogmatique dans l'une des significations que nous venons de rapporter ou quelques autres qui s'y rattachent; et, quant au mode de représentation, on ne cherche guère qu'à indiquer les faits.

Voici cependant deux compositions du XIIIe siècle qui se suivent sur la fontaine monumentale de Pérouse, où l'on a plutôt cherché tout à la fois le côté pittoresque et le côté moral de la situation, un peu à la manière des apologues qui figurent sur le même monument. Ève, dans la première scène, s'adresse à Adam, lui met la pomme dans la main d'un air caressant, et celui-ci ne cède qu'à regret; puis, dans la seconde scène, celle que nous reproduisons, quand la main de Dieu apparaît pour lui reprocher

son crime, sa physionomie dit bien sensiblement les paroles inscrites au-dessus d'eux : *Eva fecit me peccare :* « Ève m'a fait pécher »; et celle-ci, avec une grâce charmante, se retourne vers lui, affligée et suppliante sans doute, mais comme sentant qu'elle n'a pas perdu tout pouvoir d'exercer sur lui de douces séductions.



127

Les excuses d'Adam. A Pérouse.)

Il y a dans cette scène la matière de deux sujets de représentation : la condamnation et l'exécution de la sentence, c'est-à-dire l'expulsion, l'une et l'autre distinctes du sujet de la chute elle-même. Nous avons vu avec quelle élévation d'idée la condamnation avait été représentée dans l'antiquité chrétienne ; et maintenant encore, il est toujours bon de ne pas oublier qu'elle fut aussitôt accompagnée de la promesse. On comprend que la scène de l'expulsion ne soit pas entrée dans un cycle où les idées, et surtout les idées que nous savons, primaient les sentiments; elle devait, au contraire, obtenir les préférences, comme la plus pathétique, lorsque l'art s'est attaché davantage à exciter la componction, et qu'il s'est fait l'interprète des pieuses affections de l'âme. Alors l'idéal de la situation était de relever les douleurs de la déchéance par la sincérité et l'élévation du repentir, manière aussi de ramener à la pensée de la promesse, en montrant à quelle condition on en peut recueillir les bienfaits. Le modèle du genre le plus accompli que nous puissions citer a été donné par Masaccio, et nous le reproduisons. Raphaël n'a fait que le suivre, sans l'égaler. L'accablement, chez lui, tendrait trop à faire disparaître le repentir, et le sentiment de la pudeur chez la femme est moins délicat.

Le côté pittoresque et dramatique du sujet tient aussi sa place dans ces représentations; mais si on veut le voir s'accentuer, c'est vers Michel-Ange qu'il faut se retourner : chez lui aussi les idées ne manquent jamais, mais ce sont des idées qui lui sont propres, plus qu'elles ne tiennent à l'essence du mystère. A la Sixtine, il a réuni dans un même tableau les



128

Adam et Ève chassés du Paradis. (Masaccio.)

deux sujets de la tentation et de l'expulsion du paradis terrestre, à tel point que, se faisant équilibre de chaque côté de l'arbre funeste, il nous paraît que le peintre a voulu, par leur opposition, exprimer les deux idées du bien et du mal : du bien au moment où il se perd, et du mal quand ses conséquences se font déjà sentir. En effet, dans la première scène, nous remarquons un air de bien-être : un spectacle d'innocence eût été trop en dehors du génie de l'artiste. Il ne s'est pas non plus attaché à mettre en relief la pensée de la faute ; mais cette possession de toutes les forces de la nature, si vigoureusement exprimée dans l'homme et la femme, a bien son genre de grandeur. Et quand ils s'éloignent, dans la scène suivante, sous

l'injonction énergique d'un exécuteur des jugements divins, tandis que la femme éplorée fait comprendre tout ce qu'ils ont perdu, l'homme se montre grand encore dans son malheur, comme protestant qu'il en saura supporter courageusement toutes les conséquences.

Toutes les qualités, tous les défauts de Michel-Ange se retrouvent dans cette double scène. Ce qui lui manque surtout, c'est l'idée de réparation, de la vraie réparation. Comment, admirateur autant qu'il l'était de Ghiberti, dont il avait si heureusement agrandi les données, quand il s'était agi de la création de l'homme, n'a-t-il nullement su le suivre dans ce que celui-ci a fait de plus beau : la création de la femme et son repentir?

Le travail et la mort furent cependant les suites immédiates du péché. Le travail est une peine; mais, par le bon usage, il devient une réhabilitation; et la mort offerte à Dieu en sacrifice par une victime souverainement pure et méritante sera le rachat de l'humanité. Nous avons vu comment la condamnation au travail avait pris dans l'antiquité chrétienne une physionomie consolante; plus tard, quand on entre, au moyen âge, dans l'ordre suivi des faits, le travail effectif d'Adam et d'Ève est représenté avec un caractère de paix patriarcale, que nous invitons à lui conserver.

Il est ensuite d'une grande importance, dans une histoire biblique, de montrer comment la mort, décrétée en droit, est, pour la première fois, de fait, entrée dans le monde; mais il est bien préférable de fixer l'attention sur la résignation d'Abel, plutôt que de mettre en relief la cruauté de son meurtrier.

Le Sauveur ayant été promis aussitôt après la chute, à partir d'Adam, tous les patriarches l'attendent, tous les justes le figurent et l'annoncent. Cependant le besoin d'établir des stations et des étapes dans notre marche nous autorise à considérer principalement la chute et la promesse jusqu'à la vocation d'Abraham, où la promesse fut renouvelée avec une précision et une solennité qu'elle n'avait pas encore eues au même degré. Et Dieu, en se choisissant un homme pour en faire naître un peuple qui fût à lui, et qui, seul, fît profession publique de l'adorer, montrait jusqu'à quel point, de chute en chute, était tombée la masse des hommes. L'alliance des enfants de Dieu et des enfants des hommes était une chute; le déluge était une chute; Babel était une chute. Mais, à chaque fois que l'humanité s'enfonce dans un nouvel abîme, Dieu remet en lumière la miséricordieuse promesse qui doit la relever.

Le déluge, ce châtiment terrible, était aussi un renouvellement. Dans l'antiquité chrétienne, où l'on écartait toutes les pensées sinistres, on n'a voulu le voir que sous cet aspect. Noë, qui s'y montre souvent, n'y paraît que pour recevoir la colombe revenant, avec sa branche d'olivier, lui annoncer la paix ; et c'est la seule manière de rappeler la terrible catastrophe dont l'on ait voulu se servir. Dans l'ordre d'idées d'après lesquelles sont alors distribués les sujets bibliques et évangéliques, Noë et Jonas sont souvent associés, à raison de leurs rapports communs avec le mystère des eaux.

Si nous passons ensuite au moyen âge, nous y trouvons l'histoire de Noë très-développée ; sept tableaux lui sont consacrés dans les mosaïques de Monréale ; dans les peintures de Saint-Savin, il reparaît au moins huit fois ; mais l'on peut s'en tenir, comme faits principaux, à la construction de l'arche, au déluge même et au sacrifice qui le suivit.

Le déluge était fait pour tenter les artistes, quand le pathétique, le mouvement, le pêle-mêle dramatique d'une action vivement engagée parurent devoir être le but suprême de l'art. Chez Raphaël lui-même, sous le coup des émotions que comporte une pareille scène, on ne s'arrêtera plus que faiblement à celles de l'action des grâces et du sacrifice qui suivent. Ghiberti, supprimant, au contraire, le spectacle du déluge, s'était attaché tout d'abord à ces pensées de délivrance ; mais c'est à l'ivresse de Noë qu'il semble avoir donné la préférence ; et de même Benozzo Gozzoli, dans les peintures du *Campo Santo*, à Pise. Or nous ne pouvons dissimuler que la faveur dont a joui ce sujet ne soit un peu suspecte. Le rire de Cham et la curiosité de la *Vergognosa* du *Campo Santo* sont devenus si naturels à l'humanité déchue ! nous insistons à y prendre garde ; et sans copier les compositions trop élémentaires de l'antiquité primitive, on fera bien d'en recueillir l'esprit et de le répandre dans tout ce qu'on pourra représenter relativement au saint Patriarche chargé de renouveler le genre humain.

Abraham va nous ramener encore à cette antiquité vénérable et au cycle primitif de l'expression des idées par les faits concentrés ; son sacrifice est un des sujets qui y tiennent le plus de place ; mais le prenant, par cette raison même, pour point de partage entre la période de la chute et des promesses, et celle des figures plus précises de l'attente mieux déterminée et d'une préparation plus directement commencée, nous rapporterons auparavant ce que nous avons à dire de l'histoire du père des croyants jusqu'à cette époque décisive de sa vie.

La plus ancienne des séries de compositions historiques, dans l'art chrétien, de date certaine, qui soit parvenue jusqu'à nous, est celle de Sainte-Marie-Majeure, représentée en mosaïque dans toute la longueur de la nef. Elle commence par la séparation de Loth et d'Abraham ; puis on y voit l'offrande du pain et du vin par Melchisédech; ensuite Abraham recevant successivement les trois Anges, et assistant au repas qu'il leur fait servir. Le sacrifice de Melchisédech et l'apparition des trois Anges, ce sont là, en effet, les deux plus importants de tous les sujets que l'on puisse choisir dans la vie d'Abraham avant son sacrifice. Quand on entre dans plus de détails, comme l'a fait, dix siècles plus tard, Benozzo Gozzoli, à Pise, rien ne convient mieux aux représentations bibliques que le caractère naïf qu'il leur a donné; mais il sied à ces sujets, que nous pouvons appeler fondamentaux, de s'étaler toujours avec une certaine solennité. Sous ce rapport encore, le peintre du *Campo Santo* est demeuré à la hauteur de sa tâche en traitant ces grands sujets avec autant d'élévation que le comportait le ton général de son œuvre, c'est-à-dire en les rendant naïvement solennels.

Au point de vue de l'exécution, du relief des formes, de la vivacité des attitudes, il est inutile de dire que ces naïves peintures ne peuvent supporter la comparaison avec les Loges du Vatican, peintes sous la direction de Raphaël; mais, sous bien des rapports, elles présentent les choses sous un jour éminemment plus élevé. Nous n'en citons qu'un exemple, emprunté à l'un des sujets où la main du maître se fait le mieux sentir. Raphaël a supprimé les ailes des trois Anges qui apparaissent à Abraham. La sainte Écriture elle-même les désigne, en effet, par ces mots : *tres viri,* « trois hommes »; mais il est utile que la représentation avertisse la pensée de s'élever à des idées supérieures. Ces trois jeunes hommes, devant lesquels se prosterne Abraham, ont, il est vrai, un air si noble et si dégagé, un air si raphaëlesque, qu'on les reconnaît facilement pour des Anges, quoique sans ailes. La pensée, cependant, ne se sent point soulevée en leur présence, comme lorsqu'on considère les compositions naïves de Benozzo Gozzoli, où tout est vraiment angélique, les formes et les expressions.

IV.

LES FIGURES, LA PRÉPARATION ET L'ATTENTE.

Les Livres de l'Ancien Testament contiennent en figures tout ce qui nous a été expressément révélé dans le Nouveau ; ces figures ont été envisagées à divers points de vue. Dans l'antiquité chrétienne, on s'en est servi comme expression directe, quoique voilée, des vérités fondamentales, au même titre que les faits évangéliques. Alors l'ordre de leur mise en scène est uniquement celui des idées exprimées par les uns et par les autres. Dans la suite, les faits évangéliques et les faits bibliques ont été plutôt rangés parallèlement, les seconds n'atteignant, en quelque sorte, l'idée exprimée que par l'intermédiaire des premiers, à la condition de s'y appuyer, tout en leur prêtant leur appui. C'est l'ordre suivi par Flandrin, à Saint-Germain-des-Prés. Il est arrivé cependant que la composition se rapportant, non pas à la série des faits du Nouveau Testament, mais à quelque trait qui en est détaché, à une parabole, au développement d'un point de vue particulier, le cycle de la *Nouvelle Alliance*, par exemple, on a pu faire marcher en regard l'une et l'autre des deux séries de faits, sans rompre l'ordre chronologique propre à chacun d'eux.

Dans les *Bibles historiales*, qui prennent leur point de départ dans les *Commentaires* de Pierre Comestor, nous voyons l'inverse de nos observations précédentes : non-seulement les faits évangéliques, mais toutes les situations où l'on imagine que puissent se rencontrer les fidèles ou l'Église elle-même, sont donnés selon l'ordre des faits bibliques, comme ayant leurs figures dans les passages de l'Ancien Testament auxquels on les associe.

Viennent ensuite les représentations où le sens littéral de l'histoire biblique est seul exposé. Le sens figuré n'en est pas exclu ; mais l'artiste ne s'est pas chargé de l'exprimer. Nous n'en dirons que peu de mots, par la raison qu'on leur peut appliquer plus directement les règles générales de toute bonne représentation historique.

Nous devons chercher à nous rendre compte un peu moins rapidement de l'emploi des figures de l'Ancien Testament, selon différents modes qui correspondent, pour la plupart, à la diversité des époques.

Nous ne reviendrons plus sur les représentations d'Adam et d'Eve, de Caïn et d'Abel, de Noë dont nous venons de nous occuper; celles qui sont ensuite empruntées aux histoires de Moïse, de Jonas, de Daniel, tiennent le premier rang dans l'antiquité chrétienne, quant à leur emploi plus fréquent et à la précision de leur signification. Le sacrifice d'Abraham — seul sujet où le saint patriarche soit mis en scène en de semblables conditions — fréquemment répété lui-même, ne l'est cependant pas autant; peut-être parce que, en disant le sacrifice, il ne dit pas aussi directement quelle en fut la souveraine efficacité. Il faut bien se persuader qu'en représentant Abraham prêt à immoler son fils, les premiers chrétiens voulaient que l'on pensât au Fils de Dieu effectivement immolé sur la croix. Le sujet renferme trois figures du Sauveur : Abraham comme sacrificateur; Isaac, comme victime volontaire ; le bélier, comme victime effective. On a pu insister sur ces trois points quand on voulait principalement exprimer des idées, on l'a pu également, quand on a voulu s'attacher au pathétique des situations.

En suivant l'ordre des idées, ce n'est pas Moïse mais Daniel qui se présente à nous le premier dans l'art chrétien primitif, en vue des pensées de délivrance, de renouvellement et de résurrection qui priment alors toutes les autres. Jonas vient ensuite, offrant, avec l'enchaînement plus manifeste des mêmes idées, une image plus précise des grâces de la Rédemption. Moïse ne vient qu'en troisième lieu, pour nous dire comment elles sont répandues et dispensées.

Daniel, le plus souvent représenté dans la fosse aux lions, l'est quelquefois au moment où il empoisonne le dragon, figure de Satan dont l'empire est détruit. Image du chrétien au milieu des épreuves de cette vie, image du martyr vainqueur des tortures, il est quelquefois, au milieu de ses lions, mis en parallèle avec les trois Hébreux dans la fournaise. Jonas apparaît souvent dans les quatre scènes dont la signification est bien connue, et où il est successivement englouti par le monstre marin, où il ressort de sa gueule, où il est exposé aux rayons brûlants du soleil, où il est abrité par l'ombre du *cucurbite*. Les traits empruntés à l'histoire de Moïse sont bien plus nombreux : on le voit se déchausser pour approcher du buisson ardent; figure de l'Incarnation, il préside au passage de la mer Rouge, figure de la délivrance du péché; à la chute de la manne, figure eucharistique; il reçoit la table de la loi, et laisse alors entrevoir qu'il y a un autre Moïse dont il n'est que la figure, et une loi définitive dont la sienne n'était qu'une préparation.

Ce nouveau Moïse est avant tout l'Homme-Dieu lui-même, mais aussi, comme son représentant, saint Pierre est le chef du nouveau peuple de Dieu, et le type du prêtre chrétien; à sa voix se répandent les eaux de la grâce du sein de la pierre vivante qui est Jésus-Christ : pensées si fréquemment exprimées sous la figure de Moïse frappant le rocher pour en faire sortir une source d'eau vive ! On connaît deux fonds de verre où la substitution va jusqu'à désigner saint Pierre par son nom, comme on le voit dans celui de ces fragments que nous reproduisons.

Si aux sujets que nous venons d'énumérer on en ajoute quelques autres en petit nombre, comme David armé de la fronde, Tobie chargé du poisson, Elie enlevé au ciel, il ne restera que bien peu de figures bibliques employées dans le langage symbolique de l'antiquité chrétienne qui soient



129

Saint Pierre substitué à Moïse faisant jaillir l'eau du rocher. (Fond de verre.)

passées sous silence. Il en est en effet des cycles littéraires ou artistiques adoptés par une époque, par une école, comme du plan d'un discours. L'orateur met en relief certains moyens de démonstration, et il en délaisse d'autres d'égale valeur, par la seule nécessité où il est de se borner et de choisir. David à peine mentionné jusqu'ici, Jacob, Joseph, Josué, Samson, Salomon, Isaïe et bien d'autres, peuvent figurer le Sauveur et les grâces de la loi nouvelle d'une manière non moins frappante qu'Abel, Noë, Abraham, Moïse, Jonas et Daniel, et on les voit dans la suite des temps exercer à ce titre des droits qu'ils n'ont jamais perdus.

La figure de Jacob particulièrement prend une grande importance au moyen âge à raison du rôle que ce patriarche joue dans le cycle de la *Nouvelle Alliance*, où la préférence qu'il accorda à Ephraïm est considérée comme une image de l'élection de l'Église, substituée à la synagogue. On se rappellera que dans cette magnifique page d'iconographie chrétienne : *Isaac portant le bois de son sacrifice*, *Abraham prêt à l'immoler*, l'*Immolation de l'Agneau pascal*, la *Veuve de Sarepta et son fils*, *Moïse faisant jaillir l'eau du rocher*, l'*Adoration du veau d'or*, la *Délivrance de Jonas* et la *Résurrection opérée par Elisée*, y sont rangés dans l'ordre où nous les nommons, ordre déterminé par celui du *Portement de Croix*, du *Crucifiement* et de la *Résurrection*, auxquels ces sujets bibliques sont associés comme figures.



130

Saint Pierre envoyé au secours des chrétiens.



130 (*bis*)

Saint Paul méditant les Saintes Écritures.

(Miniatures d'une Bible historiale du XVe siècle.)

Si du cœur du moyen âge nous passons aux approches de sa fin, et des verrières de la *Nouvelle Alliance* à d'autres peintures sur verre exécutées non plus en France, mais en Allemagne, nous rencontrons celles du monastère d'Hirschau en Bavière, qui très-probablement ont servi de type aux *Bibles des Pauvres* ou Bibles en images. Dans celles-ci, quarante faits choisis du Nouveau Testament — cinquante dans les dernières éditions,

— sont accompagnés chacun de deux figures de l'Ancien Testament. Ainsi au sacrifice de la croix sont associés d'une part celui d'Abraham, de l'autre le serpent d'airain. A droite et à gauche de la scène suivante, où le côté du Sauveur est percé, on voit la création d'Eve, image, avons-nous dit, de la fondation de l'Église, et Moïse faisant jaillir l'eau du rocher.

Dans les *Bibles historiales*, nous le répétons, le réseau qui lie les représentations, cessant d'être évangélique, conserve l'ordre suivi par les livres de l'Ancien Testament. On vient de voir, à la page précédente, deux



131

La justice de Dieu.

exemples de leur manière de procéder; lorsque Noë ouvre la fenêtre de l'arche : « Noë », est-il dit, « que « Diex delivra de si grand péril, si« gnefie tout bon cretien qui persevère en ferme foy, lequel Diex delivre « de tout peril pour la fermeté de sa foy » ; et la miniature représente trois chrétiens, dans une barque, assaillis par la tempête et secourus par saint Pierre. Lorsque la coupe de Joseph est mise dans le sac de Benjamin : « Ceci », est-il dit encore, « segnifie que l'Évangile est mis « au cuer saint Pol, par especial »; et voici saint Paul qui médite sur le livre sacré, sous l'inspiration de la divine colombe.

Dans les *Emblemata biblica*, au commencement du livre de la Sagesse, sur ces mots : *Diligite justitiam, qui judicatis terram :* « Aimez la justice, « vous qui jugez la terre, etc. », on a représenté, dans la miniature correspondante, la justice nimbée de vert, qui tient la balance en présence d'un roi, assis, pour juger, entre deux plaideurs. Elle lève la main vers Dieu, qui tient une épée d'une main, une colombe de l'autre.

C'est dans les *Bibles*, qui, contenant le texte même des saintes Écritures, méritent plus absolument ce nom, que l'on trouve les plus complètes séries de représentations historiques où l'on se soit attaché à suivre pas à pas le texte sacré. C'est là aussi qu'on en trouverait les plus anciens exemples qui nous soient restés, s'il est vrai que le manuscrit de la Genèse que possède la bibliothèque de Vienne appartienne au IVe siècle [1]. Quoi qu'il en soit, les mosaïques de la nef à Sainte-Marie-Majeure suffisent pour prouver que, dès le Ve, ce genre de représentation avait reçu tout son développement.

En dehors des livres, parmi les monuments où l'on trouve encore des séries plus ou moins développées, plus ou moins abrégées de l'histoire biblique entière, nous avons cité plus d'une fois les fresques de Saint-Savin, au XIIe siècle; les mosaïques de Monréale et les bas-reliefs d'Orvieto, au XIIIe ; les fresques de Benozzo Gozzoli et les bas-reliefs de Ghiberti, au XVe; les peintures des Loges, du Vatican, au XVIe.

Comme iconographie particulière, il n'y a pas d'histoire qui, postérieurement à l'antiquité chrétienne, ait été représentée plus volontiers que celle de Joseph; mais on n'en connaît pas d'exemple aussi ancien que celui de saint Paulin, qui fit peindre, dans la basilique de Nôle, les histoires de Josué et de Ruth. Celle-ci, souvent célébrée depuis par des tableaux isolés, ne l'a pas été, à notre connaissance, en des séries dignes de remarque; tandis que David, son arrière-petit-fils, l'a été depuis lors, en tout temps, sur tous les tons et sous toutes les formes. Salomon vient à son tour, et son jugement a heureusement inspiré, entre beaucoup d'autres artistes, Raphaël et Le Poussin. Le nom de Job rappelle les peintures du *Campo Santo* de Pise, attribuées à Giotto. Les livres de Tobie, de Judith, d'Esther, prêtent non moins aux représentations dramatiques, ou dans le sentiment du calme patriarcal, ou dans le caractère émouvant d'une entreprise pleine de périls. Trop facilement, dans Judith, l'on a exagéré l'exaltation ; mais, évidem-

1. Garucci, *Storia della Arte Christiana*.

ment, elle demande un ton plus élevé que celui d'Esther ; et Racine, s'il eût fait une tragédie sur l'héroïne de Béthulie, aurait su y prendre un peu du ton de son *Athalie*.

M. Béker, de Dusseldorff, s'est heureusement inspiré du ton plus doux de son Esther, dans le tableau dont nous reproduisons la partie centrale. La jeune reine s'avance à la fois résolue et craintive; Assuérus, sur son trône, est aperçu dans le lointain. Si la femme, chez elle, ne se faisait pas autant sentir, on ne sentirait pas aussi bien le prix de son héroïsme.



132

Esther s'avançant vers Assuérus.

Les livres des Prophètes, ouverts sur l'avenir, n'ont pas été fermés aux événements de leurs temps. On peut donc les prendre dans le sens littéral, et y puiser des sujets de représentations relatifs aux Prophètes eux-mêmes et à ce qu'ils nous apprennent de l'histoire contemporaine. On peut aussi exprimer directement et dans la forme définitive de son accomplissement les événements qu'ils annoncent; et, au moyen de cette mention, en passant par leur intermédiaire, nous arrivons, sans transition trop brusque, des temps d'attente à ceux où les divines promesses vont se réaliser.

CHAPITRE II

MYSTÈRES DE LA SAINTE ENFANCE DE JÉSUS.

I.

PREMIERS PRÉLUDES DU DIVIN AVÉNEMENT.

L'ÉPOQUE fixée par le prophète Daniel approchait; c'est une heureuse inspiration, dans la poétique de l'art, que d'avoir mis en délibération la sainte Trinité pour décider que le moment est venu d'exécuter les divines promesses. Si l'on s'en tenait au texte de l'Évangile, ce serait par l'Annonciation que l'on commencerait ensuite, en déroulant les mystères du divin avénement; mais les livres évangéliques ne sont pas nos seuls guides, puisque nous avons aussi les lumières de la tradition : tradition certaine quand elle repose sur des fondements aussi solides que les décisions de l'Église et les fêtes qu'elle a établies. A ces titres, il n'est pas douteux que la Conception Immaculée, la Naissance, la Présentation, le Mariage de la très-sainte Vierge ne soient dignes d'être associés aux mystères qui sont rapportés dans l'Évangile même.

La Conception Immaculée, envisagée en fait, peut parfaitement être représentée selon le mode exposé précédemment, lorsque nous nous sommes occupé des prérogatives de Marie à titre personnel. Quand il s'agit d'un fait aussi mystérieux, la représentation plus générale de la prérogative répond, en effet, parfaitement au but que l'on doit alors se proposer. Autrefois, l'usage avait consacré un moyen de représenter le mystère de l'Immaculée Conception plus expressément en tant que fait, et ce moyen avait l'avantage, en mettant en scène les saints parents de Marie, d'affirmer un autre privilége de cette Vierge de toute pureté. Distinct du dogme défini, qui ne s'applique qu'à son âme, ce privilége, d'après les meilleures auto-

rités, en est comme un corollaire. Il s'étend à la chair de Marie, issue de la chair d'Adam, et cependant à jamais préservée elle-même des souillures provenant de la faute du premier homme. Saint Joachim et sainte Anne auraient donc été ramenés à l'état d'innocence primitive, affranchis de toute concupiscence, et c'est ce qu'on a voulu dire par le chaste baiser qu'ils se donnent lorsque, selon de respectables traditions, avertis par un



133

Rencontre de saint Joachim et de sainte Anne à la porte Dorée.

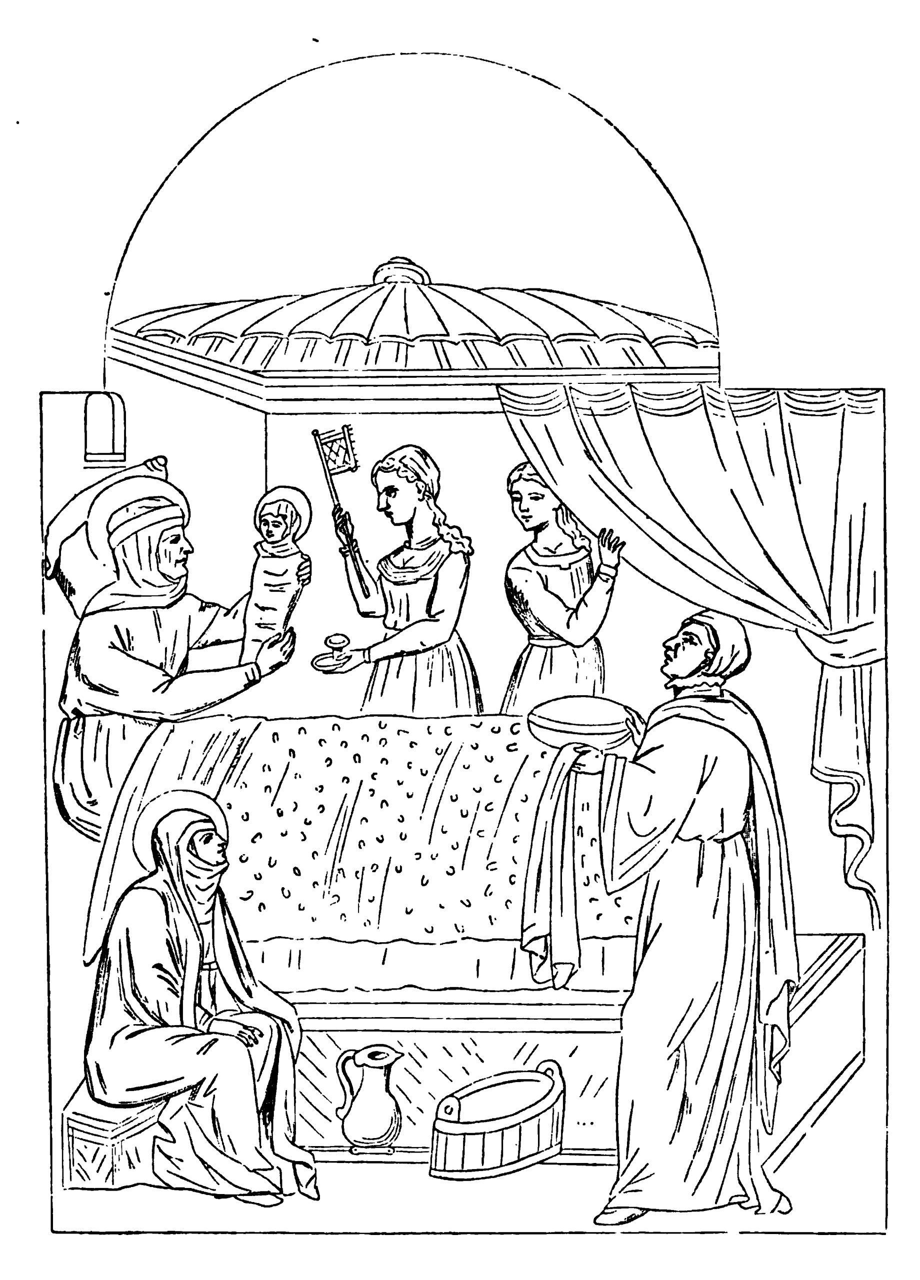
Ange, après avoir été momentanément séparés, ils se rencontrent à la porte Dorée. C'est là le signe et non pas la cause miraculeuse de la Conception Immaculée. On ne saurait admettre, en effet, que sainte Anne ait conservé sa virginité. C'est une erreur condamnée. L'exquise pureté de cette représentation est encore mieux rendue quand les deux saints époux se contentent d'exprimer leur joie en se pressant doucement les bras, et qu'un Ange préside à leur chaste embrassement, comme on le voit dans la composition peinte vers la fin du XIV[e] siècle, dans un cloître secondaire du

couvent de Santa-Maria-Novella, à Florence. Nous n'osons affirmer que, même dans ces conditions, ce mode de représentation appliqué aujourd'hui à la Conception Immaculée ne heurterait pas certaines délicatesses dont nous ne pouvons nous faire honneur, et dont cependant il est sage de savoir tenir compte.

Vient la naissance de Marie. « Que sainte Anne, cette mère trois fois sainte et trois fois bénie de la Mère de Dieu », dit Ayala, « soit représentée étendue sur un lit, entourée des femmes qui l'ont assistée au moment où elle vient de mettre au monde cette Vierge immaculée ; que cette très-sainte enfant soit saisie par son vénérable père, et que celui-ci, tombant à genoux, les yeux levés vers le ciel, offre aussitôt à Dieu le don si précieux qui vient de lui être fait ; ou que, le vieillard étant assis, sa fille lui soit montrée, et qu'il la contemple avec ravissement », il n'y a rien en de semblables compositions qui ne mérite l'approbation du sévère théologien dont nous empruntons presque textuellement les paroles. Mais il se récrie fortement contre l'inconvenance et la folie (c'est son expression, *insaniam*) de laisser paraître la Vierge des vierges, un seul instant, même lorsqu'elle vient de naître, dans un état de nudité. D'ailleurs le mode de composition dont il parle, probablement d'après quelque tableau qu'il avait vu en Espagne, est si rare que nous n'en avons jamais rencontré aucun exemple. Nous ne savons pourquoi saint Joachim, au contraire, ne figure dans aucun de ceux que nous avons observés ; mais ce qu'Ayala dit du père de Marie peut parfaitement s'appliquer à sa mère, et nous ne voyons pas qu'on ait jamais rien imaginé de mieux que de représenter sainte Anne soulevée sur son lit et contemplant avec une douce satisfaction ou un sentiment d'action de grâces sa très-sainte fille, soit qu'elle la soulève dans ses propres bras, soit que la bienheureuse enfant lui soit présentée par quelqu'un des assistants.

Nous reproduisons une peinture grecque moderne du musée chrétien au Vatican, qui offre un bon modèle des sentiments les mieux appropriés à ce mystère.

Nous nous appuyons encore sur l'autorité d'Ayala pour admettre que Marie, probablement, n'avait que trois ans lorsqu'elle se consacra au service de Dieu dans le temple. Le même auteur admet, sur l'autorité de Josèphe, qu'elle aurait eu quinze degrés à franchir à l'entrée de ce même temple, et il approuve ceux qui les lui font monter sans aucun aide ; il juge, enfin, qu'elle dut être accueillie par un prêtre ; il conteste seulement



134

Naissance de Marie. (Peinture grecque moderne.)

qu'elle l'ait été par le grand-prêtre lui-même. Tout ce que nous pourrions conclure de l'opinion, moins favorable, de Molanus et de ceux qui ont contesté la valeur de ces traditions, c'est qu'on ne saurait obliger les artistes à les suivre. La composition, resserrée dans un cadre étroit, peut, à la rigueur, se borner à deux personnages : la sainte Enfant qui s'offre, le ministre de Dieu qui l'accueille, — avec quelques rudiments d'architecture pour indiquer le temple. — Cependant, comme il ne faut pas beaucoup d'espace pour montrer en même temps la présence de saint Joachim et de sainte Anne dans un angle du tableau, on fera bien, autant que possible, de ne pas les omettre ; tout le reste n'est qu'une question d'accessoires.

Quand on ne tiendrait aucun compte des traditions, il conviendrait de représenter Marie petite enfant, parce qu'il est vraisemblable que, dès sa première enfance, elle s'offrit à Dieu, et lui consacra sa virginité, exemple suivi depuis lors par beaucoup de jeunes Saintes. L'essentiel, dans tous les cas, c'est de rendre cette double pensée que Marie offre les prémices de sa vie et le fait, sous le voile de son ingénuité enfantine, avec la plénitude de son intelligence et de sa volonté. On peut tolérer qu'elle paraisse présentée par ses saints parents. Ce n'est pas un contre-sens, car saint Joachim et sainte Anne firent assurément plus que consentir au sacrifice de leur fille bien-aimée ; mais on affaiblit la note dominante, pour peu que leur rôle s'accentue aux dépens du relief qui est dû à celui de Marie. Quelquefois on a représenté celle-ci se retournant vers eux pour leur faire un dernier adieu ; par cette disposition, en prenant le sujet par son côté touchant, on obtient encore un autre avantage : il devient plus facile de mettre en vue le visage et la physionomie de la très-sainte Enfant. Comme idée, il vaut bien mieux que Marie, en voie d'aller à Dieu, ne témoigne plus avoir d'autres pensées que lui seul. Mais alors, si elle monte les degrés du temple, elle ne peut plus guère se montrer que de profil, et toute la composition est d'un agencement plus difficile.

La plus ancienne représentation du mariage de Marie que l'on ait pu citer se voit au Puy, sur un sarcophage que nous supposons du VIe siècle environ ; nous ne pouvons la décrire faute de renseignements suffisants, et nous sommes obligé ensuite de descendre aux XIe et XIIe siècles pour en trouver de nouveaux exemples. Alors, pour exprimer l'accomplissement du mystère, la sainte Vierge est amenée à son époux par ses parents, accueillie par saint Joseph. Dans la mosaïque de Saint-Marc, à Venise, elle lui est présentée par un prêtre, qui est désigné comme étant Zacharie.

Depuis le XIVe siècle, le mode de représentation le plus généralement adopté jusqu'aux temps modernes est celui que Raphaël a suivi dans ce tableau tout empreint des candides saveurs de sa première manière, qui est le plus précieux joyau de la galerie de Milan. La scène se passe à l'entrée du temple; le grand-prêtre y préside; Marie et Joseph sont debout, de chaque côté de lui; il a pris leurs bras et rapproché leurs mains; celle de Joseph glisse dans le doigt de Marie l'anneau nuptial, qu'elle accepte ; par son air méditatif et indécis, le ministre du Très-Haut montre qu'il pressent dans cette union un grand mystère dont le caractère lui échappe; Marie est naïve dans sa douce confiance; Joseph a l'attitude ferme qui convient à son rôle de protecteur : il comprend que ce rôle est austère; il faudrait peut-être qu'il le montrât un peu moins et qu'il en goûtât déjà aussi, par les parties supérieures de son âme, la douceur toute céleste. On arrange tout en lui imprimant un grand sentiment de respect, ou au moyen de l'honnêteté franche que le Beato Angelico a su lui donner. Derrière lui sont ses concurrents évincés. Leurs baguettes brisées peuvent, à la rigueur, être admises comme signes de la situation ; mais nous n'aimons pas qu'aucun d'eux trouble, en les brisant actuellement même, la paix de la scène principale, et manifeste par son dépit les pensées moins pures qui l'ont fait agir. Ne vaut-il pas mieux qu'ils entrent eux-mêmes dans le sentiment du mystère en reconnaissant que Joseph devait leur être préféré? On en voit des exemples, mais ils n'ont pas été assez suivis. Il est plus ordinaire que les compagnes de Marie, rangées à sa suite, demeurent dans le sentiment de recueillement et de modestie qui leur convient.

Dans la plupart des compositions modernes, on a fait agenouiller les saints époux non par un sentiment plus religieux, mais pour y trouver les éléments d'un agencement plus pittoresque. Tel est notamment un tableau de Carl Vanloo, où il fait apparaître avec éclat le Saint-Esprit au-dessus de Marie et de Joseph. On essaie de suppléer par de pareils moyens à ce qui manque d'intensité dans l'expression, depuis que l'on a perdu le secret de Fra Angelico et de Raphaël. Ces moyens, assurément, ne sont pas à rejeter; mais il ne faudrait ni s'en contenter, ni en faire sa préoccupation principale.

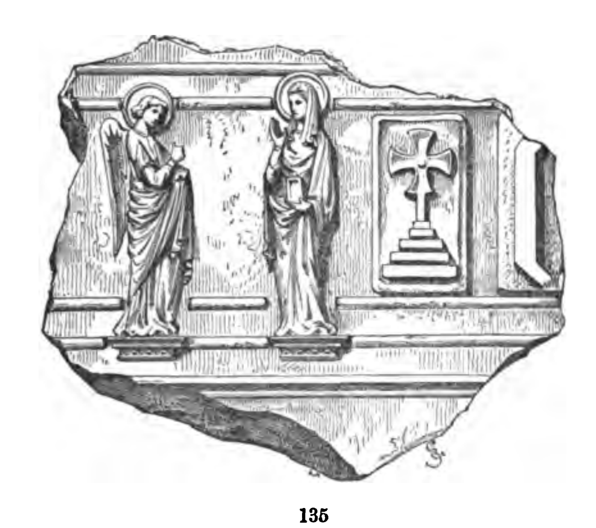
II.

ANNONCIATION ET VISITATION.

Le mystère de l'Annonciation nous fait entrer à pleines voiles dans l'ordre des faits évangéliques. A ce titre, et à raison de son importance fondamentale, on comprend facilement qu'il ait été représenté beaucoup plus anciennement qu'aucun des mystères qui, dans la vie de Marie, en avaient été la préparation prochaine. Cependant on n'en cite qu'un seul exemple parmi les peintures des Catacombes, et encore n'est-il pas certain ; on n'en connaît aucun parmi les sculptures des sarcophages et les figures dorées des fonds de verre ; mais, à partir du ve et du vi^e^ siècles, on l'observe sur beaucoup d'autres monuments.

Dès lors on peut constater deux courants d'idées dans les représentations de ce mystère : ou, dans le sentiment de l'idée pure, on s'attache à la dignité de Marie ; et sans se demander si elle était alors une humble jeune fille voilant sa grandeur sous de timides apparences, si elle fut surprise au milieu de sa prière ou tandis qu'elle se livrait au travail de sa maison, l'artiste se souvien qu'elle est la femme par excellence ; il la prend d'un âge mûr, et la fait asseoir comme une reine qui donnerait audience au messager d'une autre puissance. Ou, au contraire, entrant dans l'ordre des faits, l'on admet sans scrupule les récits, populaires à cette époque, qui, pour la plupart, ont été recueillis sous des noms empruntés dans les Évangiles apocryphes. La peinture du cimetière de Sainte-Priscille (iiie siècle) serait pleinement conçue selon la première manière, s'il est vrai, comme nous le croyons, qu'elle représente l'Annonciation. On voit un exemple de la seconde sur la couverture d'Évangéliaire en ivoire du vi^e^ siècle qui se conserve à Milan : la sainte Vierge s'y montrant prête à puiser de l'eau à une fontaine, lors de l'apparition du messager céleste. Selon une autre tradition plus acceptable, Marie aurait été alors occupée à tisser le voile du temple, qui aurait eu besoin d'être renouvelé. C'est ce qu'on a voulu dire, au ve siècle, dans la mosaïque de Sainte-Marie-Majeure, en lui mettant à la main une sorte de ruban qui plonge par l'autre extrémité dans une corbeille. D'ailleurs, dans cette composition, Marie, pour recevoir l'Archange, est non-seulement assise, mais elle est entourée de plusieurs autres

Anges, qui forment comme sa cour habituelle. C'est-à-dire que, dans cette circonstance, on a associé les deux modes de représentation, mais de telle sorte que celui de l'idée prend le pas, et de beaucoup, sur le mode légendaire. C'est ce qui arrive communément quand cette association se renouvelle; et, en général, le mode de la dignité se maintient avec une prééminence qui souffre peu d'exception jusqu'au XIV[e] siècle. Marie n'est pas toujours assise : dès le VI[e] siècle, il est des monuments où on la voit debout, et où sa dignité est exprimée, non moins hautement, par d'autres moyens. Plus on avance, plus les exemples s'en multiplient; il vient même



135

L'Annonciation. (Fragment de cloche, XIII[e] siècle.)

un temps où ils sont les plus nombreux : il en est ainsi au XIII[e] siècle. Nous en donnons un de cette époque, d'après un fragment de cloche, sur lequel il était moulé. On observera que, sur ce petit bas-relief, le caractère de la dignité en Marie n'est pas ce qui frappe le plus, c'est l'efficacité de son consentement qu'on est invité principalement à considérer, son *fiat*, attendu par le Verbe divin pour s'incarner dans son sein.

Cette parole décisive est exprimée par son geste : l'Ange a parlé, elle parle, et tout est dit, tout est fait, le mystère est accompli, elle est mère de Dieu. La vigueur substantielle de cette composition, si simple, est admirable, de même que son jet, comme exécution, est vraiment beau. Ce qui lui donne le plus d'importance, c'est qu'elle n'est pas isolée dans son genre ; nous la donnons comme un mode de composition très-usité depuis

bien des siècles. Compris dans le cycle de la dignité, avec une nuance qui lui est propre et qui exclut l'étalage de la mise en scène, il s'y rattache par l'idée capitale de la maternité divine plutôt encore que par la gravité de l'action.

Il faut encore remarquer que, dans ce même cycle, — que nous appelons de la dignité, mais que nous pouvons aussi appeler, d'une manière plus générale, de l'idée, et qui se maintient jusqu'au cœur du moyen âge, — peuvent rentrer même les compositions légendaires, dans ce sens que, dans la légende même, on n'a recours au fait que pour exprimer l'idée, ne lui demandant que des circonstances d'une intelligence facile.

Les faits, à partir du XIVe siècle, vont se circonstancier ; les impressions seront plus variées et plus senties ; l'on entre dans la phase des sentiments, et l'on prélude à la phase dramatique. Dans la pratique, néanmoins, il est rare que les distinctions signalées puissent s'appliquer tout d'une pièce, parce que les différents sens dont la composition est susceptible se mêlent et se confondent avec une grande facilité.

Que Marie soit assise, c'est plus dans le caractère de la dignité ; qu'elle soit à genoux, cette position indique naturellement que l'on incline vers l'expression des sentiments divers qui émurent la jeune Vierge. Cependant il y a des tableaux où, tout en se proposant de rendre cette émotion, on l'a cependant fait asseoir ; nous en trouvons plusieurs exemples dans les seules *Annonciations* peintes par Beato Angelico, bien que leur caractère de piété, suave et sereine, soit toujours foncièrement le même. Cependant il faut dire que plus on avance vers les temps modernes, plus on remarque de tendance à faire agenouiller Marie. On suppose généralement, dans tous les cas, qu'au moment où l'Ange apparut, elle était en prière ou occupée de la méditation des saintes Écritures : c'est pourquoi on lui met un livre à la main, ou on le pose devant elle. Trois phases peuvent s'observer dans ses impressions : son humilité se trouble, sa pudeur s'inquiète, son obéissance se soumet. Les mystiques ont su la rendre tout à la fois humble, pudique, soumise ; le cou un peu tendu, la tête inclinée, les mains jointes et pressées contre sa poitrine, elle témoigne à la fois qu'elle consent à tout et qu'elle se juge indigne. Telle elle apparaît dans les meilleures de leurs compositions, dans l'*Annonciation* notamment, réputée peinte par les Anges, qui se conserve à Florence dans l'église de ce nom. Elle est recueillie, pleine d'une grâce naïve. L'Ange lui-même, alors, gagne en grâce et en suavité ce qu'on lui retire de di-

gnité. Nous lui voyons, pour la première fois, fléchir le genou devant Marie ; elle n'en est que plus humble. Un demi-sourire semble s'échapper des lèvres de l'Archange, comme révélant le secret dont il est porteur, et répondant au pudique embarras de la douce Vierge ; pour elle, elle ne songe qu'à obéir, et toute son anxiété disparaît dans son aimable abandon. Comme complément de cette composition, l'usage s'établit bientôt de mettre un beau lis dans la main de Gabriel, à la place du sceptre, qu'on lui donnait autrefois à porter.

Mais voilà que, à l'idée de la maternité divine et au caractère correspondant de la dignité, à l'expression des pieuses impressions de la Vierge choisie et à la suavité qui en découle, on veut substituer l'effet d'une vive apparition. Alors, le plus souvent, l'on suspendra l'Archange sur ses ailes, dans un éclat lumineux. Cette disposition, quand on l'observe antérieurement, est presque toujours motivée par des conditions spéciales, conditions d'espace surtout. Maintenant, au contraire, c'est en s'étendant dans le libre champ du tableau que les peintres modernes veulent montrer l'Archange comme descendant du ciel. Non content de le dire, l'art, en possession de toute sa puissance, aspire à des succès d'illusion ; mais, trop facilement préoccupé de frapper les sens, il va moins à l'âme, et ne l'atteint pas aussi juste ; au mouvement qui se fait autour d'elle, il faut que Marie corresponde par des démonstrations plus accentuées ; son trouble s'exagère, elle s'étonne : si elle proteste de sa vénération, de sa soumission, c'est comme le pourrait faire le commun des hommes. Faites mieux, imitez Le Sueur, maintenez dans une juste modération le mouvement de l'Ange descendant du ciel, les impressions de Marie à sa voix : alors vous trouverez dans la manière d'entendre le sujet une source de convenances et de beautés nouvelles. Le Sueur lui-même, cependant, tout convenable, tout pieux qu'il est dans les expressions de Marie et de l'Archange, n'a pas su les élever au degré d'intensité qui caractérise les mystiques du XV[e] siècle ; il ne l'a pas fait, mais ce n'est pas son genre de composition qui s'y opposait ; on pourrait le faire sans s'écarter, d'ailleurs, des errements qu'il a suivis.

Dans tous les systèmes de représentation, on peut faire apparaître le Saint-Esprit, sous figure de colombe, descendant du ciel ou planant au-dessus de la Vierge. On peut aussi représenter Dieu le Père, qui l'envoie ; mais il n'est jamais permis de représenter, dans cette circonstance, Dieu le Fils descendant du ciel sous figure d'enfant ou autrement pour venir reposer dans le sein de Marie.

La Visitation, à son tour, n'est pas seulement un fait historique destiné à trouver place dans la série des événements qui remplissent la vie de Marie ; elle exprime elle-même un grand mystère : mystère de charité, de communication, type de toutes les amitiés saintes, de tout ce que l'on peut faire pour le service du prochain, type de parfaite sociabilité. Cependant nous ne voyons pas que la représentation de ce mystère ait été usitée dans la première et même dans la seconde phase de l'art chrétien. Mais les exemples en sont assez multipliés aux VII[e] et VIII[e] siècles. Alors Marie et Elisabeth sont communément représentées dans un vif mais toujours uniforme embrassement, sans personnages accessoires. Ce n'est guère qu'au XII[e] siècle qu'on les voit prendre une autre attitude, et com-



136

La Visitation. (Dom Lorenzo.)

mencer à se parler. Au XIII[e] siècle, à Chartres, Elisabeth se montre heureuse de la visite qu'elle reçoit, et Marie ouvrant les bras semble prête à entonner le *Magnificat*. A mesure que l'on avance dans le cycle des sentiments, Elisabeth devient plus respectueuse, et le moment va venir où elle s'agenouillera pour recevoir la Mère de son Dieu. En voici un exemple emprunté à une *predella* ou gradin d'autel peinte, au commencement du XV[e] siècle, par Dom Lorenzo, le Camaldule. Le P. Antoine de Viegra, cité par Ayala, aurait voulu qu'un semblable signe de respect donné par

Elisabeth à sa cousine devînt de règle universelle ; mais Ayala lui-même s'oppose avec raison à ce qu'on impose, sur ce point, la contrainte d'une prescription uniforme.

On remarque dans le tableau de dom Lorenzo une autre innovation dont l'usage va devenir habituel : la multiplicité arbitraire des personnages accessoires. Quand ce sont des Anges que l'on fait assister à cette entrevue, il n'y a aucune objection à faire ; mais la présence de saint Joseph, de Zacharie, et des autres témoins humains mis à portée d'entendre l'entretien des deux heureuses mères, a été l'objet de quelques critiques, par ce motif qu'elles seules encore avaient le secret de la maternité virginale de Marie, et que saint Joseph, en particulier, l'ignorait alors ; car, selon toutes les probabilités, ce ne fut qu'au retour de sa très-sainte épouse dans la maison conjugale que, s'apercevant de son état, il eut la pensée de se séparer d'elle.

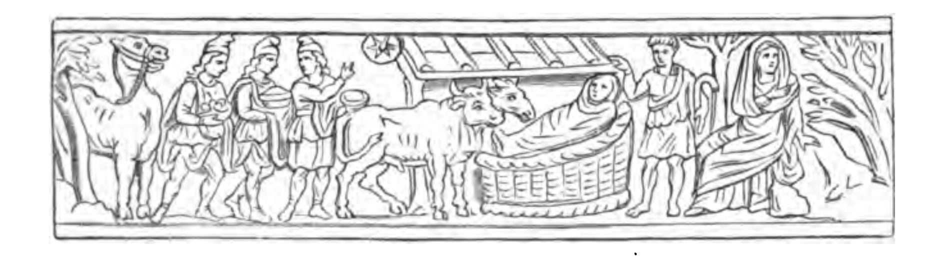
Tout s'arrange en admettant que de tels personnages, placés dans un tableau à une faible distance des acteurs principaux, ne sont pas réputés à portée d'entendre ce que ceux-ci sont censés dire ; c'est un peu comme dans les *à-part* de théâtre, et l'on indiquera cette intention par rapport à saint Joseph et à Zacharie, par exemple, en les montrant tout occupés de leur propre rencontre, comme étrangers dans tous les cas aux entretiens de Marie et d'Elisabeth.

III.

LA NATIVITÉ.

Les premiers chrétiens, évitant par rapport au Fils de Dieu tout ce qui pouvait porter au souvenir trop marqué de ses humiliations, passaient aussitôt de la pensée de sa naissance à celle de ses manifestations, et, à leurs yeux, les mystères de son enfance se traduisaient de préférence par les honneurs princiers que lui rendirent les Mages. En effet, tandis que l'Adoration des Mages est un des sujets usités dans les Catacombes parmi les peintures de la première période, c'est seulement parmi les sculptures des sarcophages au IVe et au Ve siècle, et en bien moindre nombre, que l'on rencontre des représentations ayant trait plus directement à la naissance de Notre-Seigneur. Et encore doit-on observer que les deux mystères de

la Naissance et de la Manifestation y montrent une grande tendance à s'associer comme étant le complément nécessaire, on pourrait presque dire, le correctif l'un de l'autre. Ainsi la portion de couvercle d'un sarcophage du musée de Latran, que nous reproduisons, nous montre, tout à la fois, Jésus, sous un toit qui rappelle l'étable, couché dans la crèche; la sainte Vierge assise à côté de lui, avec un autre personnage qui est debout et que nous prenons pour saint Joseph, malgré d'assez fortes raisons qui en feraient un berger; le bœuf et l'âne, de l'autre côté; et derrière ceux-ci, viennent déjà les Mages.



137

La Nativité de Notre-Seigneur et l'Adoration des Mages.

Sur un autre sarcophage, également publié par Bosio, la scène se dédouble, mais l'intention que nous constatons d'honorer le Sauveur dès sa naissance n'en est rendue que plus saillante. Il n'est plus couché dans la crèche, il est étendu sur un autel, où les deux animaux continuent de l'honorer, où deux bergers l'adorent, tandis que, dans la composition complémentaire, l'Adoration des Mages est rendue selon la manière ordinaire.

On voit encore avec plus de clarté, dans les monuments du ve et du vi^e^ siècle : mosaïques de Sainte-Marie-Majeure, fioles de Monza, comment on entendait ne pas séparer la naissance du Sauveur des circonstances propres à le glorifier, et comment l'Adoration des Mages tenait le premier rang parmi les moyens jugés propres à atteindre ce but.

Dans toutes les *Nativités* représentées sur les sarcophages, on remarque une autre particularité qui leur est commune : c'est la présence du bœuf et de l'âne près du divin Enfant. Comme trait caractéristique de la représentation, on leur donne la préférence sur Joseph, sur Marie même. Dans l'exemple que nous avons donné, elle est relativement éloignée de la

crèche et porte ses regards d'un autre côté. Dans le second exemple que nous avons cité, elle n'est même pas représentée. Il y en a d'autres où la composition étant abrégée autant que possible, elle se réduit au divin Enfant surmonté de l'étoile et aux deux fidèles animaux; il est rare, au contraire, qu'on les omette jusqu'au temps moderne, et avant le XIVe siècle, leur rôle est presque toujours prépondérant.

En dehors de toute question de fait, on se rappellera que, d'après saint Pierre Chrysologue, les deux animaux représentent les deux peuples parmi lesquels devait se recruter l'Église : les Juifs et les Gentils, quelque

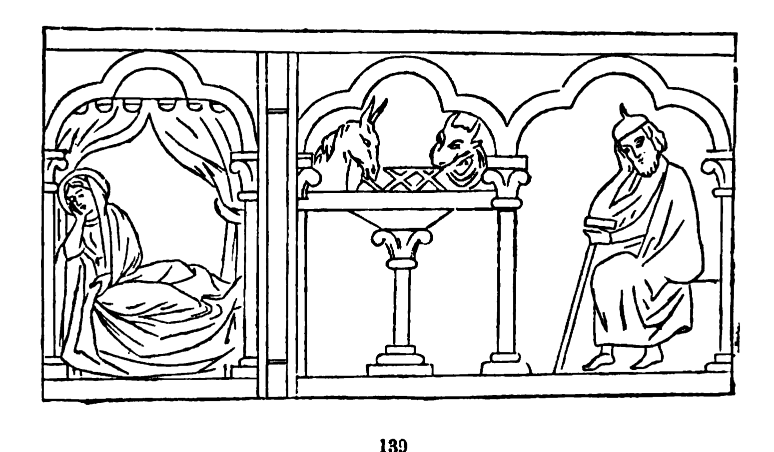


138
Reliquaire du Vatican. (XIIIe siècle.)

chose comme les bergers et les Mages, comme les deux cités : Jérusalem et Bethléem. L'on dira, dans un ordre d'idées plus général et destiné à se soutenir plus longtemps, qu'ils représentaient le peuple fidèle. Dans tous les cas, ce n'est pas évidemment comme détails familiers que le bœuf et l'âne figurent sur nos antiques monuments; cette diminution de leur rôle ne viendra que bien des siècles plus tard.

Souvent, pour adorer le nouveau-né, aux deux animaux viennent se joindre les Anges; on dirait alors que le ciel et la terre reconnaissent leur seigneur et leur maître. Pendant ce temps-là, que fait Marie, que fait

Joseph? Nous avons vu Marie assise et détournant la tête, comme si elle n'était pas occupée de l'Enfant divin qu'elle vient de mettre au monde. Dans les plus anciens monuments, à la suite de celui-ci, elle est quelquefois assise avec un caractère de dignité ; mais presque généralement, ensuite, jusqu'au XIVe siècle, elle est couchée. Quelquefois, assise ou couchée, ses regards ou ses mains se dirigent vers Celui qui doit occuper toutes ses affections ; mais, le plus souvent, elle continue de les porter ailleurs. Pendant ce temps-là, Joseph est un peu à l'écart ou endormi, ou du moins comme étranger à ce qui se passe près de lui. Nous en donnons un exemple d'après un reliquaire du musée du Vatican, en cuivre gravé, dont nous reproduisons aussi l'ensemble. L'énigme de ce mode de représentation



139

Jésus naissant, reposant sur un autel.

peut s'expliquer de la sorte : comme, pour représenter une naissance, on mettait en scène la mère de l'enfant couchée sur un lit, on aura, de même, couché Marie simplement pour dire que Jésus vient de naître. Ce serait là, en quelque sorte, le terme hiéroglyphique de l'idée de naissance. Cette situation pourtant porte beaucoup trop vers l'idée d'une naissance toute naturelle ; l'on aurait dû la rejeter pour ce motif ; mais on a fait autre chose, et nous pensons qu'on n'a mis tant d'affectation à isoler le divin Enfant de sa très-sainte Mère et de son père putatif, que pour réagir contre ce qu'il paraissait y avoir ainsi de trop naturel dans sa naissance. Prenez l'ensemble des monuments : vous verrez que l'idée constante qui domine, c'est de le mettre en relief comme étant Dieu, Sauveur et Victime. Dans

l'exemple que nous donnons, cette pensée est rendue plus apparente par la transformation de la crèche en autel.

Nous invitons ainsi à interpréter favorablement ces anciens monuments, afin de les faire toujours servir à entretenir de bonnes pensées; nous croyons, de même, que l'on peut donner une bonne signification au bain de l'Enfant Jésus, qui, le plus ordinairement, du VIIIe au XIIIe siècle (voy. pl. XIV), s'y voit représenté, conjointement avec sa naissance; et cependant, loin d'encourager à suivre ces exemples, nous en détournons de tout notre pouvoir; nous pensons que Marie ne doit jamais être couchée; que, représentée assise dans le sentiment de la dignité comme Mère de Dieu, elle doit toujours montrer, ou par son geste ou par son regard, que son divin Fils est l'objet de toutes ses pensées; il en sera de même de Joseph, alors même qu'on continuerait à le tenir un peu à l'écart, pour rester dans l'ordre d'idées que nous avons expliqué.

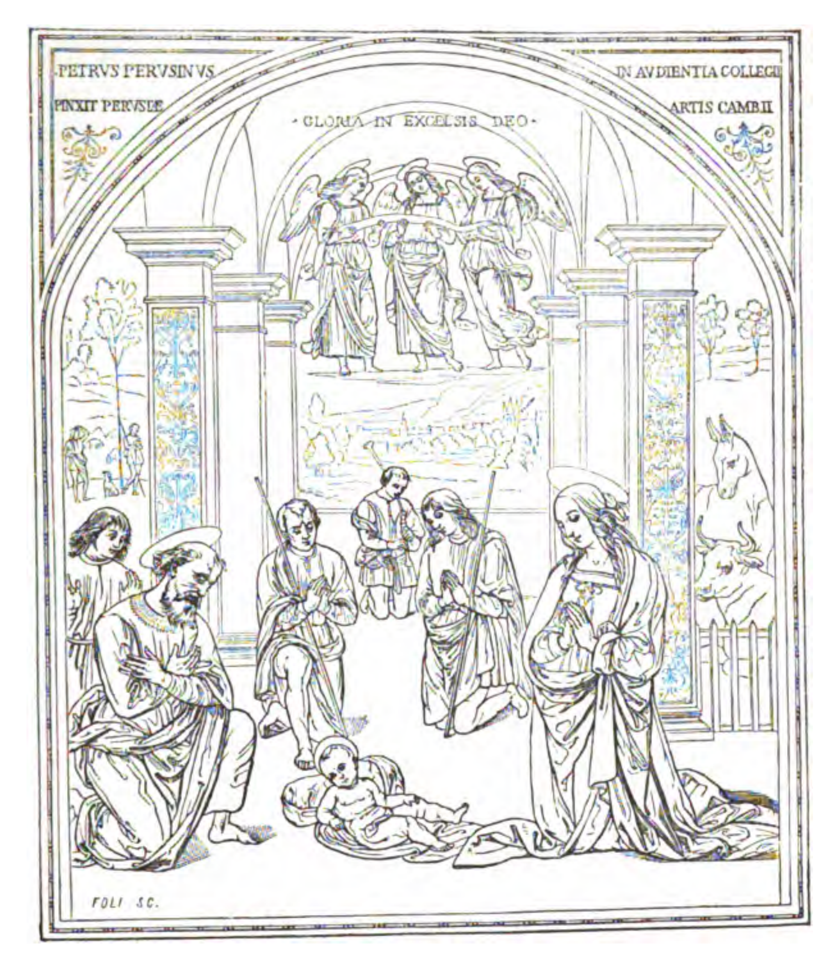
Dans la disposition actuelle des esprits, la manière de représenter la Nativité, qui prit faveur au XIVe siècle, sera généralement plus goûtée. La transition ne se fit pas brusquement. Giotto est le premier, à notre connaissance, qui ait fait agenouiller Marie et Joseph près de la crèche, et cela sur un panneau de l'ancienne armoire de sacristie de Santa-Croce; saint Joseph, seul, est en adoration; d'autres soins occupent Marie; elle achève de couvrir Jésus, et ses yeux, au lieu de se poser sur lui, se dirigent vers nous. Le caractère de l'œuvre ne permet pas d'interpréter cette direction du regard comme nous l'avons fait jusqu'ici; c'est une invitation qui nous est faite; Marie se tourne vers nous pour que nous nous tournions vers Jésus. C'est là un monument de transition.

Le nouveau mode de représentation est complet quand Marie et Joseph sont tous les deux agenouillés, et tous deux en adoration. Il ne devient fréquent qu'à la fin du XIVe siècle, et ne se généralise qu'au XVe.

Nous en donnons pour exemple le tableau du Pérugin qui se voit dans la chapelle du Change, à Pérouse.

Ces compositions sont plutôt mystiques que purement historiques; c'est pourquoi, avec Marie, Joseph, les Anges, les bergers, on y mêle facilement d'autres Saints, modèles eux-mêmes de la tendre affection que nous devons à Jésus naissant. Dans ces compositions, le divin Enfant n'est pas réputé avoir été mis encore dans la crèche; mais les artistes ont été dominés surtout par des conditions d'agencement. Jésus étant étendu sur le sol, il était plus facile de faire rayonner autour de lui tout un entourage de fer-

vents adorateurs inclinés. S'il était élevé à une certaine hauteur ou renfermé d'une manière quelconque dans la crèche, la vue serait facilement interceptée. Mais il y a à regretter que, dans ces compositions, l'Enfant Jésus ait ordinairement été représenté nu.



140

Nativité de Notre-Seigneur. (Pérugin.)

Pendant tout le XVe siècle, en Italie, et pendant sa seconde moitié dans le reste de la chrétienté, il est rare que la sainte Vierge ne soit pas à genoux dans la représentation de la Nativité de Notre-Seigneur. Quant à saint Joseph, si, souvent, il n'est pas encore agenouillé, il est rare au moins

qu'il ne s'approche pas de l'Enfant avec un sentiment de respect et d'attendrissement.

Lorsqu'on avance dans le cours du XVIe siècle, toutes les positions où la sainte Vierge, l'Enfant Jésus et les autres assistants peuvent se montrer paraissent bonnes, pourvu qu'on puisse donner à la composition un aspect saisissant et pittoresque. De tous les tableaux de la Nativité, le plus célèbre, sans contredit, est celui qui est connu sous le nom de *la Nuit*, du Corrége. Son charme consiste surtout dans un effet de lumière. Dans l'obscurité, l'Enfant Jésus est lui-même le centre lumineux qui éclaire tout. Le peintre, d'ailleurs, a su lui donner une grâce enfantine. Sa Mère le soulève de dessus sa crèche pour le plaisir de le considérer ; les assistants sont éblouis et ravis. Mais tout le tableau, quant à l'idée, est là, et les détails sont vulgaires.

Qui voudrait s'attacher de près à la réalité des faits, en représentant la Nativité, devrait se rappeler que, selon toutes les probabilités, Marie était effectivement en prières et à genoux au moment, à jamais béni, où Jésus, sorti de son sein, se trouve tout à coup dans ses bras, entouré d'une lumière ineffable. Il est croyable, selon les meilleures autorités, que saint Joseph était en prière, de son côté, à peu de distance, mais non à portée de voir ce qui se passait. Appelé bientôt après, il aurait trouvé le divin Enfant déjà enveloppé de langes, couché dans la crèche, et, se prosternant, il l'aurait adoré. L'on sait non-seulement que la scène se passa dans une étable, mais que cette étable était une grotte ; aussi, dans le langage iconographique, la crèche suffit pour dire l'étable , un peu de paille suffit pour dire la crèche. La forme de grotte, cependant, puisqu'elle est la vraie, mérite d'être encouragée. L'on est en droit de l'exiger dans toute composition qui s'annonce comme voulant serrer de près l'exactitude historique.

IV.

LA CIRCONCISION ET LA PRÉSENTATION.

Après la naissance de Notre-Seigneur, la venue des bergers peut faire le sujet d'un tableau spécial ; il n'est pas rare même qu'on leur en ait consacré deux : l'un où ils reçoivent la bonne nouvelle, l'autre où ils ren-

dent leurs hommages au Nouveau-né. Mais il arrive souvent, comme dans les exemples que nous en avons donnés, que leur adoration se confond avec la nativité même.

Quand on représente la Circoncision, il n'est nullement utile de rendre l'œil du spectateur témoin de l'opération ; il suffit de lui indiquer qu'elle se fait, qu'elle vient de se faire ou qu'elle se prépare, pour exprimer l'idée du sacrifice et des premières douleurs de Jésus et de Marie. On rendra tout ce qu'il peut y avoir d'élevé, de touchant et de pathétique dans un pareil sujet, en laissant voir, avec l'instrument de l'opération et les langes ensanglantés de Jésus, la douleur peinte dans les traits du divin Enfant, l'anxiété dans ceux de sa Mère, avec une admirable soumission chez l'un et chez l'autre.

Sachons cependant, dans les anciennes représentations où l'on n'a pas observé autant de réserve, voir nous-mêmes les bonnes pensées qu'on devrait seules en tirer.

Il est prouvé que la circoncision se faisait sans qu'il fût besoin de recourir à aucun ministère sacerdotal. Nous croyons toutefois que l'on peut tolérer la pratique habituelle de l'art chrétien, où le soin de circoncire l'Enfant divin est confié à un prêtre.

La Présentation de Notre-Seigneur et l'Adoration des Mages étant rapportées, la première, par saint Luc, la seconde, par saint Matthieu seulement, on n'est pas parfaitement d'accord sur la place que doivent occuper ces deux mystères dans l'ordre des faits évangéliques. Il est très-croyable que la Présentation eut lieu la première, et que les Mages n'arrivèrent que l'année suivante, ou même plus tardivement. Mais la fête de l'Épiphanie, où l'on célèbre leur venue, se plaçant, dans l'ordre liturgique de l'année, avant celle de la Présentation, on a été d'autant plus porté, dans les représentations de l'art, à lui accorder le pas, que tout d'abord on s'était attaché plus fortement, dans l'art même, à la connexion qui lie le mystère du divin avénement avec celui de sa manifestation aux Mages, signe et prémice de sa manifestation universelle. Il en est résulté, quand on a pris à tâche de représenter toute la série des faits, que, la Présentation venant après l'Adoration des Mages, on a séparé de ce dernier mystère le Massacre des Innocents et la Fuite en Égypte, qui s'y rattachent immédiatement. Quelquefois, au contraire, on a représenté la Présentation après la Fuite en Égypte, ce qui ne saurait s'admettre d'aucune manière;

il nous paraît donc préférable à tous égards de placer avant la venue des Mages la Présentation, soit pour en parler, soit pour la représenter.

Ce mystère ne nous paraît pas être entré dans le cycle primitif, où les faits sont associés uniquement selon l'ordre des idées ; mais dans la mosaïque de Sainte-Marie-Majeure, le plus ancien des monuments où nous la rencontrons, les idées qui s'y attachent sont mises très en relief par la position qu'il occupe et le développement avec lequel il a été représenté. Des Anges, des lévites y prennent part avec les personnages historiques ; Joseph et Anne la prophétesse se rencontrent les premiers; derrière celle-ci, Siméon accourt. La sainte Vierge s'avance, au contraire, d'un pas grave, portant en avant son divin Fils, de manière à dire par sa seule attitude qu'elle le présente. Cette manière de prendre la scène est mieux en rapport avec les idées fortes de sacrifice et d'avénement, qui continuèrent leur cours jusqu'au cœur du moyen âge.

Quelquefois la pensée d'offrande généreuse de la part de Marie, de sacrifice vivifiant de la part du Sauveur enfant, prend un caractère grandiose : telle est la composition, pourtant très-simple, que l'on observe sur un dipty-



141

Présentation. (Reliquaire du Vatican, XIIIe siècle.)

que de la basilique Ambroisienne, à Milan, maintenant dans le trésor de la cathédrale, et publié par Gori, où Marie soulève son divin Fils jusqu'à élever sa tête plus haut que toutes les autres, au-dessus d'un autel chrétien. Siméon, en face, s'apprête à le recevoir, les mains respectueusement couvertes d'un voile. Les mêmes dispositions à peu près s'observent dans

la composition gravée sur le reliquaire du musée du Vatican, dont nous avons ci-dessus donné l'ensemble, et la scène de la Nativité, avec cette différence que, si l'Enfant n'est pas élevé aussi haut, son caractère est encore mieux accusé, s'il est possible, au moyen du globe qu'il porte dans la main, et celui de l'autel, par le calice qu'on y voit reposer. Saint Joseph, derrière Marie, porte les colombes; c'est à lui qu'il convient le mieux de confier ce soin. Souvent, cependant, il est laissé à une suivante; ici la suivante porte un cierge; il y en a des exemples assez fréquents.

Jusqu'alors, c'est l'idée d'une offrande satisfactoire faite à Dieu qui a dominé dans la scène de Jésus présenté au temple (pl. XII); maintenant on y verra plutôt la pensée attendrissante d'un Dieu devenu enfant pour se donner à nous. Dès qu'il s'agit de pieuses affections dans l'art chrétien, c'est toujours le Beato Angelico qui prime tous ceux qui l'ont précédé, tous ceux qui l'ont suivi, et rien n'est suave, sous sa main, comme le doux abandon de Jésus dans les bras de Siméon, comme l'ineffable tendresse avec laquelle le saint vieillard contemple l'Enfant divin (pl. XIX).

Il y a d'ailleurs trois principaux points de vue quant à la manière d'envisager le double mystère de la Présentation de Notre-Seigneur et la Purification de sa très-sainte Mère; et chacun d'eux est susceptible de prendre à son tour autant d'aspects qu'ils ont eu de circonstances successives. L'accomplissement des cérémonies légales fut distinct de la rencontre de Siméon et d'Anne, scènes incidentes qui acquièrent cependant, avec raison, l'importance principale; et ni l'un ni l'autre, si on les sépare, ne peuvent dire suffisamment le fait capital, par-dessus tout, de l'offrande faite par Jésus de lui-même à son Père, prélude du sacrifice de la croix. C'est cette pensée que l'on a eu principalement en vue lorsqu'on a fait de Siméon un prêtre, et plutôt un prêtre de la nouvelle loi, en rappelant le sacrifice eucharistique, qu'un prêtre de la loi mosaïque. Evidemment alors la représentation prend un caractère symbolique. En fait, il est fort douteux que le saint vieillard fût prêtre, peu probable surtout qu'il fût le prêtre en fonction chargé de recevoir les offrandes des saints époux. Il apparait cependant comme un ministre de Dieu, et ne prend pas seulement Jésus dans ses bras par un sentiment de tendresse, puisqu'il prophétise en son nom. Sur ce fondement, il semble que l'on peut justifier les différentes représentations passées en usage; mais il faut savoir se rendre compte de leur véritable signification.

V.

L'ADORATION DES MAGES.

L'ÉTOILE qui guida les Mages est presque toujours représentée, pendant l'antiquité chrétienne et dans le cours du moyen âge, au-dessus de la crèche, dans la scène de la Nativité elle-même, ou bien un rayonnement lumineux en tient lieu et la rappelle. Que les Mages soient ou non représentés, c'est toujours à leur venue que se rapporte le signe qui servit à les guider, comme c'est toujours vers Jésus que l'étoile doit faire reposer la pensée, qu'il apparaisse ou n'apparaisse pas dans la représentation.

La figure la plus remarquable donnée à l'étoile est, dans l'antiquité chrétienne, celle du monogramme sacré, soit qu'il prenne sa forme la plus ordinaire ☧, soit qu'on l'ait formé par l'intersection du I et du X; quelquefois il se confond alors avec la croix, surtout avec la croix à huit branches, c'est-à-dire entrecroisée avec le X. Sur le grand sarcophage du musée de Latran (pl. v), on ne voit pas seulement une étoile, mais on en voit trois. Sur le sarcophage de Saint-Celse, à Milan, l'étoile prend la figure d'une comète. Au moyen âge, il arrive qu'elle apparaît soutenue par un Ange, ou bien, dans son sein, elle réfléchit l'image de l'Enfant divin.

Si nous nous attachons maintenant aux Mages eux-mêmes, remontant au moment où ils sont avertis par l'étoile, nous ferons remarquer, après M. de Rossi, qu'une connexion a été établie sur certains sarcophages entre les trois jeunes Hébreux refusant d'adorer la statue de Nabuchodonosor, c'est-à-dire résistant à l'idolâtrie, et les trois Mages s'éloignant de l'idolâtrie pour suivre l'étoile. Les Mages, comme les jeunes Hébreux, sont communément au nombre de trois. Nous avons déjà fait observer que, dans quelques peintures des Catacombes, ils étaient réduits à deux ou portés à quatre, comme on le voit dans l'exemple tiré du cimetière de Sainte-Domitille que nous avons reproduit (p. 209); mais on a vu que c'était pour la symétrie et afin de rendre plus d'honneur au groupe de Jésus et de Marie, en le plaçant au centre de la composition. Ailleurs, la suppression de l'un des Mages paraît motivée uniquement par défaut d'espace.

Dans l'antiquité chrétienne, et jusqu'au x[e] siècle, les trois Mages ont été généralement représentés (p. 209, 263) également jeunes, imberbes,

vêtus d'une courte tunique, d'une chlamyde, et coiffés du bonnet phrygien. On en voit encore un exemple, au XIe siècle, dans les peintures de Saint-Urbain *alla Cafarella*, dans la campagne romaine ; mais des couronnes leur sont attribuées, au Xe siècle, dans les miniatures du *Ménologe* de Basile et dans celles du *Bénédictionnaire* de Saint-Æthelwold. Alors aussi, dans le premier de ces manuscrits, on commence à leur attribuer de la barbe.

Les Mages représentés dans les différentes circonstances de leur histoire ont été montrés successivement contemplant l'étoile, en délibération sur leur projet de voyage, dans le cours de ce voyage même, devant Hérode, arrivant près du divin Enfant, l'adorant, retournant dans leur pays par un autre chemin; quelquefois alors on les fait monter dans une barque, sans s'inquiéter de savoir s'il y avait une mer ou un fleuve à portée de leur servir comme voie de communication. C'est au XVe siècle seulement que l'on a commencé à leur donner un nombreux cortége.

Nous avons à nous occuper principalement de leur adoration. Il est à remarquer que, jusqu'au Xe siècle, il n'y en a peut-être pas un seul exemple où ils soient agenouillés ; ils arrivent, ils apportent leurs présents ; c'est déjà une innovation qu'ils soient inclinés, comme dans les mosaïques de Saint-Apollinaire-le-Neuf, à Ravenne, au VIe siècle ; ils le sont très-profondément et uniformément, au Xe siècle, dans la miniature du *Ménologe* de Basile; mais aucun d'eux ne porte encore les genoux jusqu'à terre. Dans cette miniature, ils sont introduits par un Ange, et nous pourrions en citer un certain nombre d'autres exemples. Au XIIe siècle, on les verra représentés d'âge différent. Celui qui marche en tête fléchira le genou comme un prince qui rend hommage à son suzerain (voy. pl. XI); les autres se tiendront prêts à suivre son exemple, à leur tour. C'est alors encore, dans cet acte, la dignité qui domine ; mais les sentiments de piété s'y font jour au XIVe siècle, et leur expression atteint la plus grande vivacité au XVe.

Si l'on considère le rôle de l'Enfant Jésus dans les représentations de ce mystère, on remarquera que, plus généralement dans l'antiquité chrétienne, il ne fait aucun mouvement, disant tout par sa seule présence, soit qu'il reste couché dans sa crèche, soit, comme il arrive dans le plus grand nombre des cas, que sa très-sainte Mère le porte sur ses genoux. Dans la mosaïque même de Sainte-Marie-Majeure, où il est assis sur un trône, c'est encore la simplicité qui est le trait principal de son attitude. Au moyen âge, on lui attribua volontiers le geste de la bénédiction, que l'on

peut aussi appeler le geste divin ; aux XIVe et XVe siècles, le divin Enfant devient caressant : caressant par son regard, dans la peinture murale de Saint-Marc, à Florence, qui est un des chefs-d'œuvre de Fra Angelico, il tend les bras, et l'on comprend que c'est pour se donner lui-même. Dans les compositions modernes, il arrive trop souvent, comme dans une des tapisseries du Vatican, dont le dessin est attribué à Raphaël, mais où sa main ne se fait pas sentir d'une manière soutenue, que l'Enfant Jésus, grandi sans dignité, et par conséquent sans raison, nu, sans pureté enfantine, ne s'élève pas au-dessus des impressions d'un enfant vulgaire.

Quelques artistes modernes, cependant, ont tenté de s'élever plus haut. S'élever par la délicatesse des pieux sentiments, au point de pouvoir rivaliser avec les peintures du XIVe et du XVe siècle, était alors en dehors de toutes les pensées, de toutes les aptitudes. Il était moins difficile d'aspirer à la dignité. Nous prenons pour exemple une estampe de Sébastien le Clerc, parce qu'elle représente assez bien l'esprit du XVIIe siècle, quand il prend une bonne direction. Marie est assise sur une simple pierre, pour dire l'état de pauvreté où est réduite la sainte Famille ; mais elle est adossée aux soubassements d'un riche édifice, temple ou palais, qui rappelle les droits de Jésus pour habiter l'un et l'autre. Marie, avec pleine connaissance de sa dignité, le porte en avant pour le présenter à ses illustres visiteurs ; le divin Enfant est tout rayonnant de lumière, et il bénit ; saint Joseph le montre. Les Mages se prosternent à distance ; et, pour dire la lumière d'en haut, l'artiste a essayé de rendre l'effet d'un rayon jaillissant au travers des nuages.

Tout en montrant, d'ailleurs, une certaine prétention à ne rien dessiner qui ne fût réputé possible dans l'ordre naturel des faits, il s'en est certainement éloigné dans les draperies de fantaisie dont il recouvre les Mages ; et l'édifice au pied duquel se passe la scène ne saurait être vrai historiquement. A prendre les choses à ce point de vue rigoureux, si l'on admet à la lettre ces paroles de saint Matthieu : *Et intrantes domum*, « en entrant dans la maison », on admettra facilement que la sainte Famille habitait alors un logement modeste, mais plus convenable que l'étable où elle avait trouvé un refuge accidentel, à son arrivée à Bethléem.

VI.

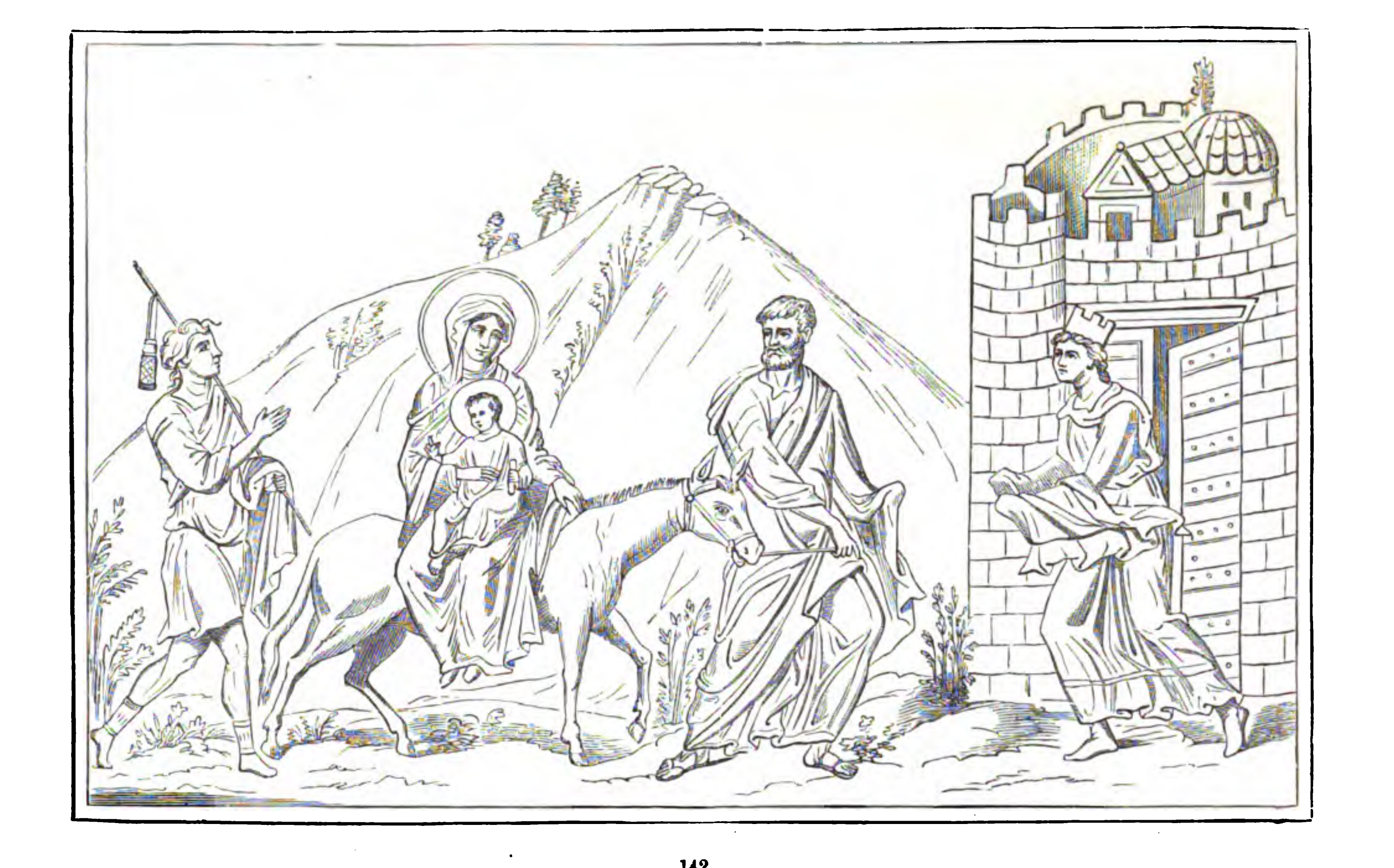
FUITE EN ÉGYPTE ; MASSACRE DES INNOCENTS ; JÉSUS PARMI LES DOCTEURS.

LA fuite en Égypte précéda nécessairement le massacre des Innocents. Après l'avoir fait observer, nous parlerons cependant, en premier lieu, du massacre, afin de rattacher à la fuite, sans discontinuité, le peu que nous aurons à dire du séjour de la sainte Famille dans la terre de l'exil et de son retour. Le massacre des Innocents, dans l'ordre d'antiquité des représentations consacrées à ces divers mystères, apparaît de beaucoup le premier. Au ve siècle, nous en avons pour exemple la mosaïque de Sainte-Marie-Majeure et le couvercle d'un sarcophage à Saint-Maximin, en Provence; au VIe, une tablette en ivoire de notre Bibliothèque nationale et la couverture d'Évangéliaire de Milan. Dans la mosaïque, le massacre n'est pas exécuté encore ; il est ordonné seulement par Hérode, et les mères, portant leurs enfants, sont là présentes, procédé iconographique pour dire quel est l'ordre donné par le roi impie.

Sur les trois autres monuments, on a adopté un mode de composition qui leur est commun. Hérode est assis et lève la main; ses sicaires n'égorgent pas les enfants, ils les écrasent en les soulevant et les précipitant contre terre ; les mères, éplorées, sont par derrière. On retrouve le même mode de représentation, au XIIe siècle, dans les bas-reliefs de la porte en bronze de la cathédrale, à Bénévent. Mais l'égorgement des enfants, la lutte pathétique des mères pour les disputer au bourreau, offrant en substance le mode de composition qui a été généralement adopté depuis jusqu'à nos jours, se rencontre bien auparavant. On l'observe au Xe siècle, par exemple, dans le *Ménologe* de Basile. Le pathétique, c'est, dès cette époque, ce que l'on a recherché dans cette scène. Communément, jusqu'au XVIe siècle, elle continue de se passer sous les yeux d'Hérode même; évidemment, nous le répétons, c'est un procédé iconographique, et l'on n'a nullement entendu donner ainsi à croire que les mères et les enfants aient été amenés devant le féroce tyran. Qu'Hérode, d'ailleurs, soit présent ou ne le soit pas, en accumulant les circonstances du drame dans un étroit espace, on tombe souvent dans la confusion. Le Poussin, pour l'éviter, et rendre la composition plus pa-

thétique en la rendant plus distincte, a eu recours à un système d'isolement. Chez lui, le groupe principal ne comprend qu'un bourreau, une mère et un enfant. Impossible de peindre un massacreur plus impitoyable, de porter plus loin le paroxysme de la passion maternelle, impuissante et blessée à mort. C'est beau comme fureur ; mais la malheureuse a perdu sa beauté comme femme, et, dans son désespoir, elle devient une furie. Ce n'est point là pourtant la pensée qu'un chrétien devrait retirer de ces scènes de martyre. Ces enfants occupent une place privilégiée au festin des noces éternelles. On est fondé à croire qu'alors ils furent éclairés d'un rayon de la grâce divine, et rendirent volontaire pour eux-mêmes le sacrifice imposé à leurs mères. Que l'impression ainsi communiquée à leurs âmes n'ait pu être aperçue que des Anges, qu'importe? Puisque c'est là celle que nous devions avoir, pourquoi le peintre ne ferait-il pas en sorte de nous la suggérer ; pourquoi quelqu'une des mères n'aurait-elle pas fait ce que toutes auraient dû faire : lever les yeux au ciel pour réclamer de Dieu non la vengeance, mais la consolation? Et l'on comprendrait qu'elle obtient plus qu'elle n'osait demander : la gloire avec le bonheur pour le tendre fruit de ses entrailles.

Cependant l'Enfant même qu'Hérode voulait atteindre par ces épouvantables moyens était déjà loin du théâtre de ses fureurs; et pour mieux rendre le contraste, il convient de représenter la fuite en Égypte avec un grand caractère de paix. C'est ce que l'on a fait communément, à commencer par la miniature du *Ménologe* de Basile, que nous reproduisons : il nous en offre le plus ancien exemple arrivé à notre connaissance. Dès lors Jésus, Marie et Joseph sont accompagnés d'un quatrième personnage, jeune homme que l'on retrouve avec eux sur un grand nombre de monuments du moyen âge, où il leur sert de guide, les escorte, les assiste de différentes manières. D'après diverses traditions, la sainte Famille aurait, dans son voyage, rencontré des brigands, et l'un d'eux, quelquefois désigné comme leur chef, aurait protégé et assisté les saints voyageurs, loin de leur nuire. Suivant les versions, ce malheureux, qui, au milieu d'une vie criminelle, aurait eu le mérite de cette bonne action, aurait été le père du bon larron ou le bon larron lui-même. Nous reproduisons un fragment de châsse émaillée, recueilli au musée de Cluny, où le personnage en question porte momentanément l'Enfant Jésus sur ses épaules ; il est armé, ce qui revient à la légende des brigands. Sur un couvercle de châsse du musée du Vatican, que nous reproduisons également, placé à la suite

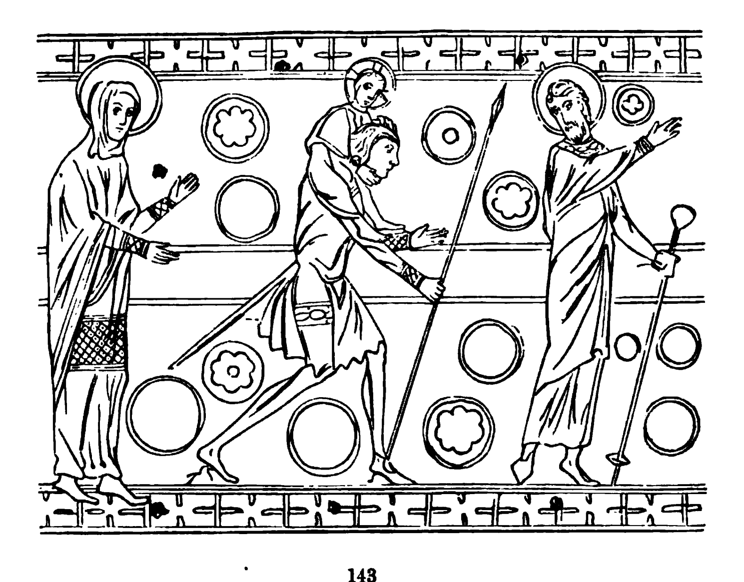


142

FUITE EN ÉGYPTE.

(*Ménologe de Basile.*)

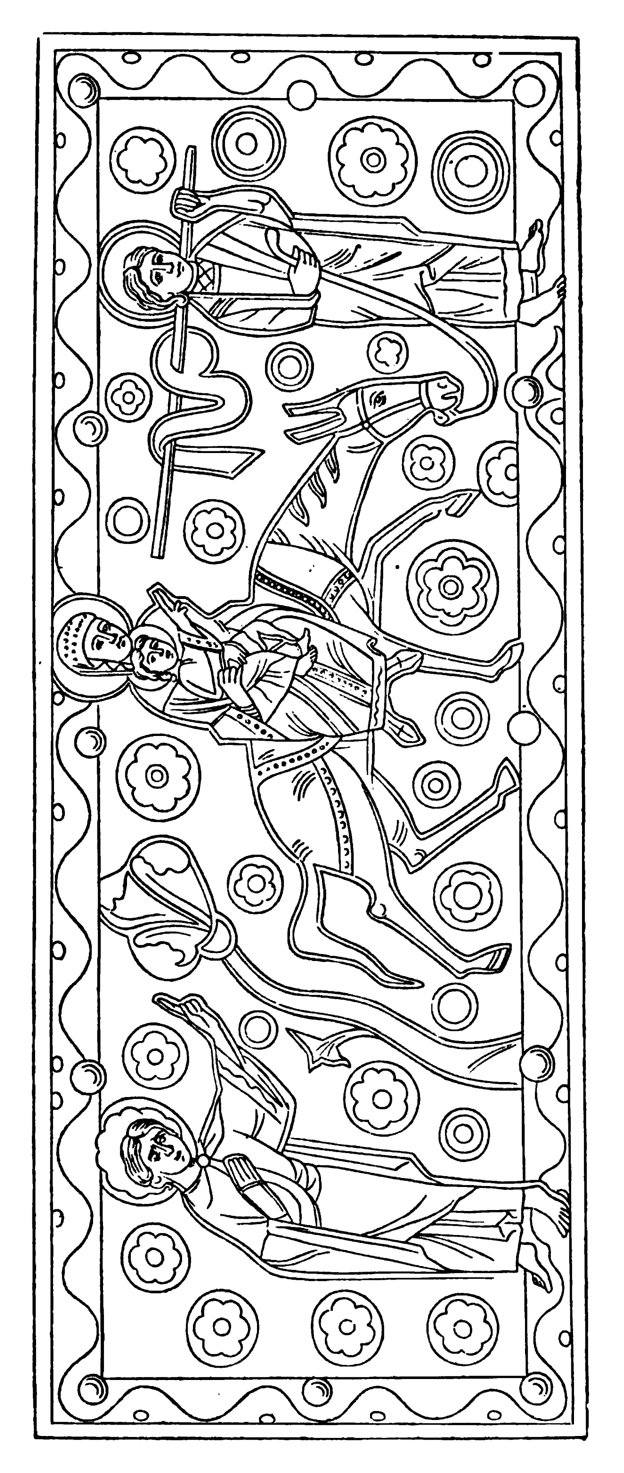
de la sainte Famille, et faisant un geste comme pour lui indiquer le chemin, il est nimbé, ce qui semble le désigner comme étant le bon larron en personne, dès lors que l'on rapproche cette circonstance de la précédente. Le nimbe lui est attribué également dans un Évangéliaire grec de la Bibliothèque nationale (n° 74), désigné comme étant du VIIIe siècle, mais qui nous paraît seulement du XIe ou du XIIe; et après avoir servi de guide à la sainte Famille dans sa fuite, il se retrouve avec elle pour l'escorter à son retour, comme on le voit dans la miniature dont nous mettons également (p. 370) une esquisse sous les yeux de nos lecteurs. Cette particularité



143

Episode de la Fuite en Egypte. (XIIIe siècle, musée de Cluny.)

viendrait, au contraire, à l'appui d'une autre légende, d'après laquelle ce jeune homme pourrait être saint Jacques, dit le frère de Notre-Seigneur, dont on aurait fait le compagnon ordinaire de la sainte Famille. La particularité du compagnon armé exclut, d'un autre côté, cette légende de saint Jacques, légende moins acceptable que la première, parce qu'elle porte sur le titre de frère, entendu dans un sens que la sainte Écriture ne lui a certainement pas donné : l'une manque d'autorité, l'autre est manifestement fausse. Il ne serait pas impossible cependant qu'il y ait eu confusion, et que l'on ait été d'une légende à l'autre. Nous n'entrerons d'ailleurs dans ces explications que pour donner la clef d'une classe nombreuse de monu-



144

FUITE EN ÉGYPTE.

(*Châsse du XIII*e *siècle. Musée du Vatican.*)

ments, car, bien loin d'engager à les imiter en cela, nous en détournons de tout notre pouvoir; nous aimons mieux même qu'on exclue de la représentation les figures allégoriques soit de la ville d'Héliopolis, qui accueille la sainte Famille à son arrivée en Égypte (p. 367), soit de la Palestine, qui semble jouer le même rôle, à leur retour, dans la vignette que nous donnons ici en dernier lieu. Il suffit des trois acteurs essentiels de la scène, Jésus, Marie et Joseph, pour en rendre tout le charme. On peut aussi y faire intervenir des Anges ; mais ce n'est pas nécessaire pour lui donner une physionomie tout angélique. Nous disons trois acteurs, et cependant il en est un quatrième qui, dans son humble rôle, ne doit pas être oublié, quand on voit le parti que les artistes chrétiens ont su en tirer. Voyez l'âne qui porte Jésus et Marie, sur notre couvercle de châsse (vig. 144), comme il se prête de bonne grâce à sa mission, comme il marche courageusement où



145

Retour d'Égypte.

le divin Maître l'appelle. Il est rare qu'on l'ait omis ; la scène reproduite p. 368 n'est qu'un épisode; l'âne se voit cheminant sur la suite du même monument ; c'est de même que, dans la vignette ci-dessus , l'Enfant Jésus est momentanément transporté sur les épaules de saint Joseph d'une manière rendue, d'ailleurs, assez singulière par l'effet de la disposition des nimbes, que notre dessinateur a exagérée. Dans les temps modernes, on a bien plus souvent encore voulu jouer avec ce sujet gracieux. Nous avons au Louvre deux jolis tableaux de l'Albane, que l'on peut intituler : *Scènes de repos pendant la fuite en Egypte;* c'est joli, disons-nous, mais c'est de

pure fantaisie. C'est bien loin, comme élévation, comme vérité, comme suavité de sentiment, d'un petit tableau du Beato Angelico, que l'on peut appeler le chef-d'œuvre du genre. La physionomie de l'âne même, qui marche librement où il a reçu l'ordre d'aller, sans lien et sans guide, contribue à donner à tout ce tableau un doux air d'abandon aux ordres divins. Une teinte de tristesse sur le visage de Marie et de Joseph en fait cependant apercevoir la rigueur, sans rien ôter aux personnages de leur ineffable sérénité. Marie serre Jésus contre son sein, elle appuie sa joue contre sa joue ; Joseph les suit, l'œil en avant, où Dieu l'appelle, chargé d'un modeste bagage. Jésus, qui bénit de la main, dans un caractère de dignité, sur beaucoup de monuments du moyen âge (p. 367, 369), est trop petit enfant ici pour rien faire. Ses mains même sont enveloppées dans ses langes ; il n'est plus à lui, il est tout à qui le porte ; mais son œil est si doux, qu'il nous bénit du regard, on peut le dire, autant qu'il sourit à la volonté de son Père céleste, autant qu'il sympathise aux légitimes tristesses de sa tendre Mère.

On peut se croire fondé, d'après des autorités sérieuses, à représenter la chute des idoles en Égypte à l'arrivée de la sainte Famille en Égypte. Conformément à la tradition habituelle du moyen âge, la tradition d'après laquelle un arbre se serait courbé pour offrir ses fruits au divin Enfant ne paraît pas non plus dénué de fondement.

Revenus à Nazareth, Jésus, Marie et Joseph y vécurent paisiblement, jusqu'à l'époque où le divin Enfant, ayant atteint sa douzième année, se sépara momentanément de ses saints parents pour aller, dans le temple, s'occuper, comme il le dit lui-même, de ce qui regardait le service de son Père céleste, et préluder ainsi à sa vie publique.

Il est fréquent, sur les sarcophages et sur d'autres monuments des IVe, Ve et VIe siècles, que Jésus, jeune et imberbe, soit représenté au milieu de plusieurs graves personnages, rangés de chaque côté de lui. Beaucoup d'interprètes de ces monuments ont jugé qu'on avait voulu ainsi rappeler son séjour dans le temple au milieu des Docteurs de l'ancienne loi ; cette intention est possible, elle est même, dans un sens, assez probable ; mais il faut l'entendre de l'idée attachée au fait plutôt qu'à la représentation du fait lui-même, et les Docteurs qui accompagnent Celui de qui émane toute science sont bien plutôt les vrais Docteurs, c'est-à-dire les Apôtres, que les Scribes judaïques. A toutes les époques, d'ailleurs, les artistes, dominés par la signification du fait, se sont toujours affranchis de toute obligation

d'en rendre les circonstances avec vraisemblance. Ils ont plus généralement fait asseoir le divin Enfant sur un siége d'honneur, souvent sur un trône, lui donnant à présider l'assemblée là où il n'avait, en réalité, montré sa supériorité toute divine que par l'ineffable sagesse de ses questions et de ses réponses, restant d'ailleurs extérieurement dans le rôle subordonné qui convient à un enfant vis-à-vis de ses maîtres.

L'on rentre cependant communément dans l'ordre des faits en représentant autour de l'Enfant Jésus, dont l'enseignement est ainsi exalté, des Docteurs juifs étonnés, confus ou réfléchissant sur la sagesse des vues qui viennent de leur être suggérées. Quelquefois, dans un ordre d'idées assez conforme à celui de l'antiquité chrétienne, où Jésus adolescent est entouré des Apôtres, on a représenté près de lui, outre les Docteurs juifs, les quatre Pères de l'Église.

Le sujet peut encore être traité principalement au point de vue des douleurs ou des joies de Marie, pour le rattacher soit aux séries consacrées à ses sept Douleurs, soit aux mystères du Rosaire. Pour l'approprier à ce dernier point de vue, il suffit d'accentuer le rôle des saints Époux, lorsqu'ils arrivent. Le mystère de la douleur demande une composition plus spéciale, où l'on sente tout ce que l'on perd en perdant Jésus, alors même qu'il va être retrouvé.

CHAPITRE III

VIE PUBLIQUE DE NOTRE-SEIGNEUR.

I.

CHOIX DES FAITS ÉVANGÉLIQUES.

Le caractère de l'art chrétien, dans ses phases primitives — où l'ordre des représentations n'est pas celui des faits, selon qu'ils se sont produits, mais l'ordre des idées exprimées par ces faits — exclut la pensée qu'on puisse y trouver aucun choix des faits évangéliques, offrant un abrégé suivi de la vie du Sauveur. Il résulte aussi des conditions où l'on représentait ces faits, qu'on ne ressentait qu'un faible besoin d'en exprimer les circonstances, conformément à leur réalité. On se contentait souvent d'en exprimer la substance. Ainsi la guérison du paralytique sera suffisamment rappelée par un homme portant un lit rudimentaire.

L'ordre des faits cependant ne tarde pas à trouver son application; il fut suivi probablement dès que l'on eut une nef à décorer dans sa longueur : il en fut ainsi au IVe siècle dans les basiliques de Nole; au Ve, dans celle de Sainte-Marie-Majeure. Saint Nil montre qu'il parle d'un usage existant, lorsqu'il approuve que, dans la basilique chrétienne, les murs soient couverts d'histoires de l'Ancien et du Nouveau Testament, et dès lors il semble que l'on eut l'idée de les opposer dans un ordre soutenu, sur les deux faces d'une même nef.

En tout état de cause, le choix des faits, au moyen desquels on peut offrir en images comme un résumé de l'Évangile ou de la vie de Notre-Seigneur, ne doit pas être accompli sans discernement. L'histoire représentée dans tous ses détails est à sa place, dans un livre dont on peut feuilleter

les pages, il est préférable, dans une église, de la condenser dans un petit nombre de scènes principales ; la même observation s'applique à la plupart des autres monuments dont la décoration doit être conçue, ou à peu près, selon le type donné par les églises elles-mêmes. Alors il est naturel de s'attacher principalement aux mystères fondamentaux, objets des grandes solennités de l'Église. En effet, dans les séries de représentations où l'on s'est proposé de rendre l'ensemble des mystères évangéliques, il est à remarquer que l'on a généralement groupé les faits dont le souvenir s'accumule autour des fêtes de Noël et de Pâques, autrement dit, les mystères qui ont servi de base à la dévotion du Rosaire, mystères joyeux, douloureux et glorieux. Tour à tour, suivant l'esprit dominant d'une époque, ou la direction des pensées propres soit à l'artiste, soit à ses inspirateurs, pour célébrer le triomphe du Fils de Dieu, on a donné plus de développement aux circonstances de la Résurrection et aux mystères qui la suivent; on a cherché avec prédilection à entretenir la piété par les touchants souvenirs de son enfance; ou l'on s'est proposé, par-dessus tout, d'exciter la componction par le spectacle de ses humiliations et de ses souffrances. Alors la série dominante, dans chacun de ces cas, non-seulement occupe un plus grand nombre de tableaux que les autres, mais elle leur donne jusqu'à un certain point le ton, c'est-à-dire, par exemple, que, là où l'idée du triomphe domine, tout prend un caractère de triomphe : Jésus triomphe dans la crèche, triomphe jusque sur la croix. Au milieu de ces trois périodes de la vie du Sauveur, période de la Sainte Enfance, période de la Passion, période de la Résurrection, il en est une quatrième, celle de la vie publique ou de l'enseignement : elle ne doit pas être omise, elle ne l'a pas été, mais souvent, par les raisons que nous venons d'exprimer, elle a été relativement restreinte ; elle ne doit pas toujours l'être; car elle est susceptible elle-même de prendre le pas sur les autres et de leur donner le ton à son tour. Mais alors même il convient d'autant plus de la restreindre à un petit nombre de faits caractéristiques, qu'elle serait plus susceptible d'égarer l'artiste par la variété des sujets et la multiplicité des circonstances qu'on y peut rencontrer.

C'est un très-bon système, quelquefois suivi, de partager la vie de Notre-Seigneur en quatre séries d'un égal nombre de tableaux : ainsi, à supposer que vous ayez douze espaces disponibles, vous en consacrerez trois à la sainte Enfance, trois à la vie publique, trois à la Passion, trois aux mystères glorieux. Dans les cas où la représentation de la vie publique est ainsi réduite à ce nombre de trois, les sujets qui

semblent avoir le plus de droit à la préférence, et qui en effet l'ont obtenu le plus souvent, sont le Baptême de Notre-Seigneur, qui en marque le début, l'entrée triomphante à Jérusalem, qui en est l'issue, et au milieu la Transfiguration, qui en est comme le sommet. On remarquera d'ailleurs que le choix de ces trois sujets consacrés par l'usage le plus constant, depuis les plus anciennes représentations évangéliques conçues selon l'ordre des faits, tient beaucoup au système de glorification du Sauveur, qui domine fortement dans l'art jusqu'à la seconde moitié du moyen âge. La résurrection de Lazare, si propre elle-même à s'y associer à ce point de vue, n'a pas des droits aussi bien acquis à la préférence, si la série s'étend jusqu'à un quatrième sujet. En effet, la prééminence de ce sujet et de quelques autres qui dominent dans les Catacombes est propre aux compositions coordonnées selon l'ordre des idées; mais elle ne se maintient pas au même degré dans celles qui sont choisies et coordonnées conformément à l'ordre des faits.

Dans une série de représentations évangéliques plus développée, tout ce que l'artiste peut de mieux, c'est d'associer aux sujets que nous venons de recommander en première ligne un trait emprunté à chacune des catégories de situations où il a plu à Notre-Seigneur de se montrer, à chacune des catégories d'actions qu'il lui a plu d'accomplir : ainsi sa Tentation, situation unique dans son genre, mérite une attention spéciale; on aura soin de choisir un miracle et un enseignement, si on n'a que deux tableaux à remplir; si on doit s'étendre davantage, représenter plusieurs miracles et plusieurs faits d'enseignement, on choisira des miracles, des faits d'enseignement de diverses sortes, plutôt que d'en accumuler de semblables. Ainsi on distingue trois sortes de miracles que nous pouvons désigner par ces trois termes : manifestations : tels, le miracle de Cana, la multiplication des pains; guérisons, celle de l'aveugle, celle du paralytique; résurrections, il y en a trois de bien connues. De même, parmi les enseignements, nous distinguons ceux qui ont été adressés aux Apôtres et à un public plus ou moins nombreux, comme le sermon sur la montagne; ceux qui n'ont eu qu'un seul auditeur, comme la conférence avec Nicodème, l'entretien avec la Samaritaine; ceux où il confondit ses adversaires, comme dans la scène de la femme adultère, dans celle du denier de César. Les paraboles de l'Évangile, comprises elles-mêmes parmi les enseignements de Notre-Seigneur, offrent des sujets de représentations toutes spéciales, où on ne met plus le Sauveur en scène personnellement, mais les acteurs de ces petits drames dont lui-même il a déterminé les rôles.

Nous bornerons nos brèves observations sur les mystères de la vie publique de Notre-Seigneur aux faits qui, dans les différentes catégories, ont été le plus communément l'objet des représentations de l'art.

II.

COMMENT REPRÉSENTER LES FAITS DE LA VIE PUBLIQUE DE NOTRE-SEIGNEUR.

La première représentation que l'on connaisse du baptême de Notre-Seigneur a été découverte par M. de Rossi dans le cimetière de Saint-Calixte, et publiée par lui ; elle est de la fin du Ier siècle ou des premières années du second. Conformément au caractère iconographique de l'époque, le fait s'y réduit à sa plus simple expression : un homme plongé dans l'eau en sort aidé par un autre personnage, et un oiseau, tenant dans son bec un rameau feuillé, vole par-dessus leurs têtes. Dans cette peinture, l'idée du baptême est tellement généralisée qu'on pourrait avoir voulu y confondre le Christ et le chrétien, qui lui est assimilé par le sacrement de la régénération; cette pensée semblerait ressortir mieux encore dans les sculptures de plusieurs sarcophages de Rome et d'Arles, remarquables, d'ailleurs, par cette particularité, que l'on retrouve sur d'autres monuments, que l'eau baptismale descend du ciel. Ces divers monuments sont des ve et vi^e^ siècles. A ces époques appartiennent les mosaïques des voûtes du Baptistère et de Sainte-Marie-*in-Cosmedin* (ancien baptistère des Ariens), à Ravenne, où le baptême de Notre-Seigneur est représenté avec un caractère plus exclusivement personnel ; le divin Sauveur, dans ces deux monuments, est baptisé à la fois par infusion et par immersion ; la colombe descend perpendiculairement sur sa tête ; le Jourdain est personnifié à côté de lui, et les douze Apôtres sont rangés tout autour, dans une zone concentrique. Vers le viiie siècle apparaît l'usage qui s'est perpétué jusqu'aux temps modernes, et qui consiste à faire intervenir un ou plusieurs Anges, pour les charger de porter respectueusement les vêtements du Sauveur. Cet élément de composition prit un tour particulièrement gracieux au xve siècle, comme on le voit dans le bas-relief de Luca della Robbia, que nous reproduisons. Nous donnons, d'ailleurs, cette composition comme une des mieux conçues qu'il nous ait été

possible de rencontrer. Le fleuve s'y trouve réduit aux proportions d'un faible courant d'eau, et l'immersion ne va pas au delà des chevilles : il n'offre donc, sous ces divers rapports, que des indications ; mais, la ques-



146

Baptême de Notre-Seigneur. (Luca della Robbia)

tion bien étudiée, on arrive à cette conviction que, en prenant une autre voie, on tombe dans de plus grands inconvénients.

Après son baptême, Notre-Seigneur s'en alla dans le désert, où il permit au démon de le tenter. On peut dire que les trois tentations ont été résumées dans une seule, au XII[e] siècle, sur les portes de bronze des cathédrales de Monréale et de Pise : le Sauveur est assis sur une pointe de rocher très-élevée, avec Satan devant lui, ce qui rappelle à la fois le désert où celui-ci l'aborda et la haute montagne où il le transporta, par

conséquent la première et la troisième tentation. La seconde est représentée au moyen du temple que l'on voit à côté.

Ce qu'on peut faire de mieux quand on ne peut pas détailler la série des circonstances, c'est d'exprimer la confusion de l'ennemi, et d'attribuer à Notre-Seigneur lui-même une attitude qui exprime l'idée d'une réponse victorieuse applicable également bien à toutes les tentations. La composition prend ainsi un caractère de glorification que l'on peut compléter en faisant déjà apparaître les Anges qui vont offrir leurs services à leur souverain Maître.

La Tentation peut ainsi apparaître dans l'art avec une couleur finale de manifestation. A ce titre, nous serons mieux fondé à en rapprocher les miracles et les autres actions de l'histoire évangélique qui ont plus particulièrement ce caractère. Nous avons déjà signalé le miracle de Cana, la multiplication des pains et, par-dessus tout, la Transfiguration, comme pouvant plus particulièrement être représentés à ce titre ; on peut y joindre les vendeurs chassés du Temple. Le miracle de Cana et la multiplication des pains sont deux des sujets les plus usités dans les peintures des Catacombes et les sculptures des sarcophages; mais alors ils sont réduits à leur plus simple expression. Une figure de Christ et des urnes sur lesquelles il étend sa verge, c'est ainsi qu'est ordinairement exprimé le premier. On a représenté ordinairement le second en plaçant Notre-Seigneur entre deux Apôtres qui tiennent, l'un des pains, l'autre des poissons, avec des corbeilles devant eux. Quelquefois les corbeilles seules sont réputées suffisantes pour tout rappeler. Il faut descendre aux XIe et XIIe siècles pour trouver le miracle de Cana rendu d'une manière plus circonstanciée ; il est encore assez usité alors dans les séries évangéliques. Plus tard, le sujet, nous ne dirons plus du miracle, mais des noces de Cana, acquiert de la faveur comme scène de repas propre à être représenté isolément dans un réfectoire de couvent. C'est à ce titre que non-seulement Paul Véronèse, mais le Tintoret, le Bassano et d'autres peintres vénitiens ont aimé à le comprendre parmi les sujets de leurs brillantes féeries. Nous ne contestons pas le genre de mérite qui attire vers ces sortes de tableaux; mais, à notre point de vue, nous sommes obligé de faire remarquer combien ils s'éloignaient de leur destination et du sentiment de leur sujet. Un peintre vraiment chrétien devrait s'attacher à y faire sortir la puissance d'intercession de Marie, ou une joie édifiante propre à glorifier Celui qui est l'auteur du miracle ; ou bien montrer tous les spectateurs saisis d'admiration, et se

tournant vers Jésus pour rendre les dernières paroles de saint Jean : « Jésus manifesta sa gloire, et ses disciples crurent en lui. »

La Transfiguration, qui ne figure pas, au contraire, parmi les sujets en usage dans l'art chrétien primitif, après avoir pris de la vogue au moyen âge, comme expression du caractère de triomphe que l'on entendait donner à la vie du Sauveur considérée dans son ensemble, a été trouvée merveilleusement propre, dans les temps modernes, aux effets pathétiques.

Dans les plus anciennes représentations de ce mystère, le Christ transfiguré est une variété du Christ triomphant, entendu dans la généralité des termes; et si on rappelle ce que Notre-Seigneur parut sur le Thabor, c'est pour mieux dire ce qu'il est éternellement dans le ciel. Dans la phase mystique de l'art chrétien, c'est à faire goûter la suavité de Jésus dans la gloire que l'on s'attache préférablement. (V. pl. XXII, XXIII.)

Nous avons besoin de suivre rapidement le Sauveur dans le cours de ses œuvres bienfaisantes : *Pertransiit benefaciendo*. Les Juifs demandaient au Fils de Dieu qu'il se fît reconnaître par quelque signe dans l'air; Hérode fut d'abord ravi quand Jésus lui fut envoyé par Pilate, dans l'espoir qu'il lui serait donné le spectacle de quelques merveilles. Jésus ne se mettait point en spectacle; il ne voulut comme témoins de sa transfiguration que trois de ses Apôtres, et il leur commanda le secret; mais il accomplissait, avec une simplicité aussi admirable que sa toute-puissance, les prodiges les plus grands pour guérir un pauvre malade, pour rendre à un infirme l'usage de ses membres, pour consoler une mère, pour recouvrer une âme.

Dans certaines compositions, les peintres, sans s'attacher à aucun fait particulier, se sont proposé le fait général des guérisons de tout genre opérées par le divin Sauveur. Alors on l'entoure de pauvres et d'infirmes, on exprime de sa part tout ce qu'on est capable de rendre de bonté, de bienfaisance ; de la part de ces malheureux, l'amour, la reconnaissance, la douce satisfaction. Quand on voudra représenter en particulier quelqu'un de ses miracles les plus remarquables, on devra se souvenir que, dans l'art chrétien primitif, parmi les nombreuses guérisons accomplies par le Sauveur, il y en a trois qui ont été considérées comme concentrant le mieux la force et la signification de toutes : la guérison du paralytique, ou plutôt de l'un des paralytiques, celle de l'aveugle-né, quelquefois aussi celle de l'hémorrhoïsse. Le paralytique rappelle le mystère de la rémission des péchés; l'aveugle-né, celui de l'illumination des âmes; l'hémorrhoïsse,

probablement, la vocation des Gentils. Au point de vue soit des pieuses affections, soit des situations pathétiques, ces miracles, les deux premiers surtout, ont, dans la suite, conservé des droits à une haute préférence. Aucun artiste vraiment désireux de tirer parti de la poésie de son sujet ne devra, dans tous les cas, en perdre de vue la signification : la guérison corporelle est l'image de la guérison de l'âme.

Ces observations, applicables aux guérisons accomplies par Notre-Seigneur, le sont, à plus forte raison, aux trois miracles où il a manifesté sa puissance d'une manière plus éclatante encore en ressuscitant des morts. On a remarqué que les trois morts ressuscités par ce divin Sauveur : — la fille de Jaïre, qui venait seulement de rendre le dernier soupir ; le fils de la veuve de Naïm, dont le convoi funèbre était déjà en marche ; Lazare, qui, depuis quatre jours, était enfoui dans un tombeau, — représentaient autant de degrés dans l'état des âmes mortes par le péché : les unes qui s'en relèvent après une chute récente ; les autres chez lesquelles il est devenu une habitude qui commence à s'invétérer ; d'autres, enfin, où cette habitude est passée à l'état de corruption. Or, tant que nous sommes dans ce monde, il n'est aucun de ces états de mort dont, avec le secours de la grâce, nous ne puissions ressusciter. D'ailleurs, les circonstances de ces trois événements sont éminemment propres à faire tableau.

Les événements se pressent : peu après la preuve éclatante de sa mission donnée par la résurrection de Lazare, Jésus, qui ne voulait pas user de sa souveraineté dans ce monde, à la manière de ce monde, ne craignit pas au moins de l'affirmer au moment venu. Les paroles de saint Matthieu : *Ecce rex tuus mansuetus*, « voici ton roi plein de douceur », ne laissent pas de doute qu'il n'ait alors accepté dans ce sens les honneurs qui lui furent rendus. Ce sujet, l'un de ceux qui avaient été adoptés sur les anciens sarcophages, bien que, dans la circonstance, le triomphe de Notre-Seigneur n'eût été que passager, exprime l'idée d'un droit absolu, et il était l'image d'un triomphe perpétuel.

Sur ces monuments, par le tour solennel de la représentation, plus développée qu'elle ne l'est communément dans les autres sujets, on se proposait surtout de faire acclamer le roi. En se reportant sur les mystiques du XVe siècle et, en particulier, sur le petit tableau de Fra Angelico, compris dans la série de la *Vie de Notre-Seigneur*, qui, pour l'ensemble, ne s'éloigne pas beaucoup des dispositions de ces antiques sculptures, on voit qu'il a surtout cherché à faire aimer un roi si doux. On comprend facile-

ment que ces deux sentiments pourraient très-bien s'associer dans un tableau qui comporterait, avec toutes les ressources de l'art moderne, un heureux développement.

III.

PRÉDICATIONS DE NOTRE-SEIGNEUR.

Les artistes sur lesquels nous aurons réussi à exercer quelque empire ne s'en tiendront pas à ces modèles demi-chrétiens, où Jésus est représenté en sage, alors même qu'ayant à le montrer dans le cours de ses prédications, ils le prendront dans les conditions qui peuvent le plus se rapprocher de cette donnée, et ils essaieront de faire comprendre que ce Verbe divin vient d'en haut, et qu'il soulève vers les choses d'en haut. Puis on n'oubliera jamais qu'il parlait comme ayant autorité, qu'il le faisait avec une suavité pénétrante, avec une simplicité qui le rendait accessible aux esprits les moins cultivés : affirmant pour persuader, ne raisonnant que pour confondre des adversaires de mauvaise foi. Ce sont de ces choses, en effet, qui, jusqu'à un certain point, peuvent se rendre en peinture ; mais il faut que le peintre vienne en aide aux expressions par les circonstances.

Parmi les prédications de Notre-Seigneur, nous voyons quatre circonstances qui peuvent être parfaitement précisées, avec un caractère propre à chacune : ou Notre-Seigneur, assis sur la montagne, s'adressera, dans un sentiment de paix, à un auditoire sympathique ; ou, debout, sous les portiques du temple, il prendra une physionomie plus sévère pour combattre les fausses interprétations de la loi, au milieu d'une foule mêlée d'amis, d'ennemis, d'indifférents ; ou, du haut de la barque de Pierre, il répandra cette divine semence, dont les fruits sont proportionnés aux dispositions des âmes, semblables ou à une terre bien préparée, ou à une roche stérile, sur lesquelles elle vient à tomber ; ou, s'adressant à l'auditoire intime qui s'était assis à la table du cénacle, il fera couler de ses lèvres ces paroles embrasées d'une si douce flamme, qui se trouvent si bien placées entre l'institution du sacrement d'amour et ce dernier témoignage d'amour qui devait aller jusqu'à la mort pour le salut des siens.

On saura de même donner un caractère d'initiation lumineuse à l'entrevue où le Sauveur fit entrevoir de si hautes vérités à l'esprit droit et

cultivé, mais hésitant et timide, de Nicodème ; on saura donner à Jésus une figure bienveillante et ouverte, lorsqu'il demande à boire à la Samaritaine, car il ne demande que pour avoir occasion de donner ; et, dès ce moment, on verra poindre l'attrait de la grâce dans l'attention que lui prête son interlocutrice. Allez jusqu'au moment décisif où il se révèle comme étant le Messie, et s'écrie : « C'est moi qui vous parle », il faudrait donner le pinceau de Raphaël à un Saint pour rendre cette situation sublime. Quelle douce illumination dans le visage de Jésus ! Quel doux saisissement de la part de la Samaritaine ! Pas trop de mouvement ; de la simplicité dans les attitudes, dans les accessoires. Mais combien il faut d'élévation ! Le sujet de la Samaritaine avait été adopté dans le cycle de l'art chrétien primitif à cause de sa signification ; alors on se contentait de rappeler le fait d'une manière toute élémentaire. Quoiqu'il n'ait pas manqué de faveur dans les temps modernes comme sujet de peinture à caractère, il était plus facile de réussir, sous ce rapport, dans les scènes où le Sauveur répond victorieusement aux insidieuses demandes des Pharisiens, parce que le mal se traduit dans la physionomie par des traits plus accentués que le bien ; et les tableaux du Titien, qui mirent en vogue, par exemple, le sujet du denier de César, sont de véritables chefs-d'œuvre, où la solution, sans réplique, donnée par le Sauveur ressort on ne peut mieux, à la fois, par sa sereine assurance, par son regard inquisiteur et par l'air de confusion de l'astucieux auteur de la demande.

Le sujet de la femme adultère prit lui-même du crédit, selon l'observation de Mme Jameson, « quand l'art religieux, de doctrinal qu'il était, devint une affaire de sentiment et de pittoresque ». Les motifs qui firent choisir ce sujet par les artistes ne furent pas toujours irréprochables. Aussi, parmi les nombreux tableaux qui lui ont été consacrés depuis le commencement du XVIe siècle, nous en voyons beaucoup qui font l'orgueil des musées, mais nul qui porte à Dieu. Généralement les peintres ont voulu diriger l'attention principale sur la femme coupable, et aucun d'eux ne l'a placée dans le moment le plus pathétique, celui où Jésus, se relevant, lui dit : « Où sont ceux qui vous accusaient ? Personne ne vous a condamnée ? » — ou mieux encore celui où il ajoute : « Et moi non plus je ne vous condamnerai pas ». C'est alors que la malheureuse doit recouvrer sa dignité par le repentir, et se montrer touchée du pardon de ses fautes plus que de toutes ses angoisses. Quelle céleste pureté surtout doit respirer dans le regard de Jésus qui a reconquis une âme !

Non moins délicats, plus touchants encore sont les rapports du Sauveur avec Marie-Madeleine, devenue, bientôt après sa conversion, le type de la vie contemplative. Nous nous contenterons de les rappeler pour établir l'importance de leur rang parmi les sujets évangéliques, sans nous laisser entraîner dans des détails qui, à raison même de leur intérêt, nous mèneraient facilement au delà de l'espace dont nous pouvons disposer ; nous devons ici nous contenter d'indiquer aux artistes le ton qu'il leur convient le mieux de prendre dans ces sortes de sujets, s'ils veulent être vraiment chrétiens. Que chacun, d'ailleurs, saisisse le vif de toute situation, selon le tour qu'elle prend dans son esprit, pourvu qu'il mette en évidence quelqu'un des points de la doctrine évangélique.

Reste à parler des paraboles, ce mode d'enseignement qui était le plus ordinaire à Notre-Seigneur ; il nous suffira d'en dire quelques mots pour faire apercevoir sous quels jours très-différents elles peuvent être représentées. Nous distinguons principalement trois manières de le faire : la manière simple et condensée qui appartient à l'art chrétien primitif, et qui a son type dans l'image si répétée du Bon Pasteur, portant la brebis égarée sur ses épaules, manière susceptible de prendre quelque extension comme scène pastorale, sans perdre de son caractère essentiel, qui est tout symbolique, mais très-simple dans son symbolisme même ; la manière à symbolisme compliqué, très-développé, du moins, dont les vitraux du *Bon Samaritain*, au moyen âge, nous offrent le type le plus remarquable, le voyageur de la parabole étant considéré comme type de l'humanité, de sorte qu'on associe à son histoire toute celle du genre humain, depuis la création et la chute jusqu'à la rédemption.

L'application de la parabole faite ainsi au genre humain peut de même être reportée sur l'âme humaine, sur un chrétien en particulier, et alors la représentation peut prendre un caractère plus spécialement mystique.

Selon le troisième mode de représentation, tout à fait à l'inverse de celui-ci, on ne fait plus qu'une peinture de mœurs, un tableau de genre. Ainsi, par exemple, l'*Enfant Prodigue*, de Téniers, au Louvre, n'est qu'un jeune officier de l'époque qui est attablé en mauvaise compagnie à la porte d'un cabaret. Les *Vierges Sages*, de Schalken, à Munich, sont parées pour le bal, et les *Vierges Folles* sont de pauvres filles qui n'ont pas d'assez belles robes pour y entrer. Dans cette manière, on peut s'élever plus haut; et il y a des tableaux de l'enfant prodigue, notamment, qui, sans sortir des situations où peuvent se rencontrer tous les jours un fils qui revient

d'une vie d'égarement, et un père prêt à lui pardonner, ont une grande valeur morale.

Nous ajouterons cependant que la mine poétique que présente un pareil sujet est loin d'être épuisée. Il est neuf, au contraire, nous ne craignons pas de le dire, sous ses aspects les plus importants, puisque non-seulement aucune peinture n'a su unir suffisamment les qualités que nous venons de voir éparses, mais surtout parce que les puissants moyens d'exécution mis à la portée des artistes modernes sont jusqu'à présent restés stériles entre leurs mains pour élever, jusqu'à la dignité de la contrition, ce repentir qui ouvre au pénitent les trésors de la miséricorde divine, et jusqu'à pouvoir servir d'image à cette miséricorde même, l'affection d'un père pour son fils repentant. Et nous pouvons dire que toutes les autres paraboles, susceptibles d'offrir un heureux sujet de tableaux, sont susceptibles aussi d'être traitées avec une pareille élévation.

CHAPITRE IV

MYSTÈRES DOULOUREUX.

I.

PRÉLUDES DE LA PASSION.

Nous suivons l'exemple que l'Église nous donne dans sa liturgie sacrée, et nous entrons dans la période de la Passion, de la vie souffrante du Sauveur, dès le moment où sa mort est définitivement résolue, et où Judas vient de conclure le pacte infâme qui devait en assurer l'exécution ; nous y comprenons par conséquent la célébration de la Pâque et l'institution du sacrement qui devait perpétuer, au moyen du pain et du vin changés en son corps et en son sang, la réalité de son sacrifice. Ce fut alors qu'il substitua la Pâque nouvelle à la Pâque de Moïse, et détermina la base, la portée et l'issue des événements prodigieux qui allaient s'accomplir dans la nuit et le jour suivants.

Avant d'exposer en particulier les différentes scènes qui doivent ainsi se succéder, nous dirons un mot du choix que l'on peut en faire pour les disposer en séries.

Cette observation ne s'applique pas à l'antiquité primitive : avec la préférence d'abord exclusive donnée à l'ordre des idées sur l'ordre des faits, avec la réserve apportée dans la représentation de tout ce qui pouvait rappeler les humiliations et les souffrances de l'Homme-Dieu, on n'aurait pas alors représenté la Passion par séries de tableaux : on en résumait la pensée par la comparution du Christ devant Pilate.

Dans la composition empruntée à un ivoire du musée chrétien au Vatican, que nous reproduisons, diverses circonstances de la Passion, le reniement de saint Pierre, ou plutôt son repentir, le lavement des mains de Pilate, le portement de la croix, sont accumulés comme s'ils s'étaient passés simultanément. On sent que c'est un monument de transition, où les divers sujets sont groupés dans un sentiment mixte entre la douleur de l'épreuve et la perspective du résultat glorieux.



147

Résumé de la Passion. (Ivoire du VIe siècle.)

L'art dut sortir de la respectueuse réserve qu'il s'était imposée, relativement aux scènes de la Passion, du moment où il aborda décidément la représentation du crucifix, c'est-à-dire dans le cours du VIe siècle. Ce n'est cependant que vers le XIIe siècle que l'on rencontre des séries de la vie de Notre-Seigneur où les diverses phases de la Passion se développent en un assez grand nombre de scènes successives. A partir de cette époque, ces scènes se multiplient de plus en plus. Au XVe siècle, sur les toiles peintes de Reims, destinées à servir de tentures pendant les processions, nous les comptons au nombre de dix-huit, y compris l'*Entrée à Jérusalem*, que nous avons considérée comme complément de la vie publique. Voici les dix-sept autres : la *Cène*, le *Lavement des Pieds*, la *Communion sacrilége de Judas*, le *Discours après la Cène*, l'*Agonie*

au jardin des Oliviers, les quatre *Comparutions devant Caïphe*, *Anne*, *Pilate* et *Hérode*, la *Flagellation*, le *Couronnement d'Épines*, l'*Ecce Homo*, la *Condamnation*, le *Portement de Croix*, le *Crucifiement*, la *Descente de Croix*, l'*Ensevelissement*. A ces scènes douloureuses peuvent s'en adjoindre d'autres. Nous les indiquerons, pour la plupart, en suivant l'ordre des événements.

Judas se présente, disons-nous, comme le premier sujet des grandes douleurs de Jésus. Le tableau où le Beato Angelico l'a représenté recevant d'une main avide, mais avec un regard anxieux, le prix de sa trahison, est un chef-d'œuvre du genre. Dans les hauts temps, on le représentait préférablement au moment où, se faisant justice à lui-même, et mettant le comble à ses crimes, il vient de se pendre ; entre ces deux termes se placent les différentes rencontres où nous allons retrouver ce misérable.

Dans la *Cène*, communément, c'est lui, comme extrême opposé au disciple bien-aimé, qui joue, après Notre-Seigneur lui-même et saint Jean, le principal rôle. Nous devrions dire à partir du XIIe siècle, car, dans les seules représentations plus anciennes de ce mystère que nous puissions citer, la mosaïque de Saint-Apollinaire-le-Neuf, à Ravenne, et la miniature du manuscrit syriaque, à Florence, les Apôtres sont uniformément couchés en demi-cercle autour d'une table, dans la première, et uniformément debout et inclinés pour recevoir le pain consacré, dans la seconde, sans quoi que ce soit qui les distingue les uns des autres, si ce n'est que saint Pierre se fait reconnaître, sur le premier de ces monuments du VIe siècle, à sa tonsure, comme étant le plus près de Notre-Seigneur. Mais, du XIIe siècle au XVe inclusivement, on aborde de front une grande difficulté en voulant faire reposer, actuellement même, la tête de saint Jean sur le sein de son divin Maître. Cette situation se comprend, les convives étant couchés; mais tous les efforts qui ont été faits, ceux du Poussin, par exemple, pour les représenter ainsi, dans une perspective appropriée aux conditions d'un tableau, en ont démontré l'impossibilité, et, pendant toute la période dont nous venons de parler, on avait pris le parti, les Apôtres restant assis, d'attribuer à saint Jean une position toute conventionnelle : son buste s'incline brusquement le long de la table, et sa tête vient reposer sur le sein de Notre-Seigneur, comme s'il était endormi. Alors aussi, pour distinguer Judas, on le rejeta isolément en avant de cette même table, d'une manière non moins opposée à toutes les vraisemblances, au point de vue de la réalité. On a tenté quelquefois des moyens

mixtes, et Raphaël en a donné, dans un dessin conservé au Louvre, un exemple remarquable (v. pl. XXV).

Léonard de Vinci, dans son célèbre tableau, a pris une toute autre direction. Ayant placé saint Jean à droite de Notre-Seigneur, il en a éloigné sa tête pour la rapprocher de saint Pierre, rejeté à la troisième place, au delà de Judas, qui se trouve ainsi entre lui et saint Jean. L'artiste paraîtrait avoir, par cette disposition, recherché l'effet dramatique d'une situation qui met le traître à portée d'entendre la demande que saint Pierre, derrière lui, adresse au disciple bien-aimé ; mais on voit qu'en cela il n'a tenu aucun compte des probabilités historiques. Il faut admettre, en effet, que, dans les œuvres d'art, on subordonne bien des choses à la pensée particulière, aux sentiments que l'on a voulu mettre en relief, si, d'ailleurs, ils sont bons et vrais. Or, la pensée de Léonard de Vinci, c'est d'exprimer la douleur amère de Jésus et le trouble des Apôtres lorsque ces mots furent prononcés : « L'un de vous me trahira ». Et c'est à ce point de vue que son tableau est admirable. Quant à la question particulière de la position de saint Pierre, il serait assurément préférable d'avoir trouvé un mode d'agencement qui permît de le placer à côté de Notre-Seigneur ; mais il faut convenir que ce n'était pas facile, voulant que la figure du Sauveur se dégageât isolément.

Si l'on veut suivre, à la rigueur, les faits qui se passent dans le cénacle, on remarquera qu'ils offrent à la représentation une succession de sujets très-divers : la manducation de l'Agneau Pascal, la trahison prédite, le lavement des pieds, l'institution de l'Eucharistie, la distribution du pain et du vin consacrés, le discours après la Cène. Cet ordre, adopté par saint Bonaventure, est celui qui nous paraît le plus probable : le lavement des pieds aurait donc suivi la prédiction de la trahison, et précédé l'institution sacramentelle. Cependant nous parlons d'abord de tout ce qui se passa à la table sacrée, par la raison que, communément, on a l'intention d'en rappeler toutes les circonstances, alors même que la représentation ne s'attache qu'à une seule. Dans la plupart des exemples dont nous venons de parler, la circonstance choisie est celle de la trahison prédite. D'autres artistes, en moindre nombre, ont représenté Notre-Seigneur au moment où il élève le pain ou le calice ; d'autres, celui où il distribue aux Apôtres les espèces sacramentelles. Nous avons vu que, dès le VIe siècle, on en voyait un exemple dans le manuscrit syriaque de Florence. Ce mode de représentation a été assez en faveur au XVe siècle. Alors, sous l'influence

des écoles mystiques, on a volontiers fait agenouiller les Apôtres pour recevoir la communion dans les formes où elle nous est administrée de nos jours. Dans tous les cas, on doit s'attacher à nous donner en leur personne un modèle de piété et de recueillement dans l'accomplissement de cette sainte action.

Les plus anciennes représentations connues de la Cène figurent, on a pu le remarquer, dans des séries historiques du VIe siècle, — miniatures du manuscrit syriaque, mosaïques de Saint-Apollinaire, à Ravenne, — et l'on n'en connaît pas d'exemple plus ancien. Aucun sujet, cependant, ne devait être plus cher aux premiers chrétiens ; mais, comme ils avaient adopté de bonne heure, pour le représenter, des moyens d'une signification très-usuelle, quoique d'une forme mystérieuse, — le *Miracle de Cana*, la *Multiplication des Pains*, — ils ne devaient pas sentir le besoin de recourir à la représentation directe du fait originaire.

Au contraire, le *Lavement des Pieds* figure antérieurement sur des sarcophages du IVe ou du Ve siècle comme l'un des faits représentés sur ces monuments dans l'ordre des idées. Ce n'était pas assurément en vue de l'acte extraordinaire d'humilité accompli par le Sauveur dans cette circonstance. Les chrétiens de cette époque n'aimaient à rappeler aucune de ses humiliations envisagées comme telles ; mais ils avaient égard plutôt à la parfaite pureté de l'âme et du corps que Notre-Seigneur entendait par ce moyen communiquer à ses Apôtres; ils l'opposaient au lavement des mains de Pilate, vaine cérémonie qui ne faisait que constater la prévarication du juge, loin de l'en disculper. Par contre-coup, ils opposaient saint Pierre au représentant de la puissance romaine, les élevaient l'un et l'autre sur deux trônes de forme analogue, et ils faisaient apercevoir le contraste entre ce règne de la puissance spirituelle, qui ne devait pas finir, et cet empire temporel, qui signait en quelque sorte l'acte de sa déchéance en montrant son impuissance à rendre la justice.

Plus tard, dans les différentes représentations de ce mystère, depuis le Xe siècle jusqu'à nos jours, on s'est principalement attaché à rendre le débat d'humilité entre l'Apôtre et son divin Maître.

Nous avons dit un mot précédemment du discours après la Cène ; ce fut alors que Jésus prédit à ses Apôtres qu'ils allaient bientôt l'abandonner, et qu'il annonça en particulier à saint Pierre son triple reniement. Cette prédiction fut l'un des sujets les plus en vogue, du IVe au VIe siècle, dans les sculptures de sarcophages. On ne peut douter que ce choix, en de pa-

reilles circonstances, n'indique l'intention de rappeler, bien plus que la faute, la réparation qui, alors, en fut aussi prédite. C'est ce que nous verrons plus abondamment quand nous nous occuperons, en particulier, du chef de l'Église. C'est pourquoi nous ne faisons que mentionner ce sujet dans le cycle des douleurs du Sauveur.

Au jardin des Olives, Jésus est pleinement entré dans l'une des phases les plus amères de ces douleurs : phase des douleurs de l'âme, plus poignantes que les souffrances du corps : on sait qu'elles allèrent jusqu'à provoquer dans son divin corps lui-même les souffrances les plus vives. Ce mystère ne paraît avoir été représenté qu'assez avant dans le moyen âge; le plus ancien exemple connu en est donné par les peintures murales d'une salle attenant à la basilique de Saint-Paul-hors-les-murs, et attribuées par d'Agincourt au XIe siècle, mais qui ne peut être que du XIIIe. On y voit Notre-Seigneur tendant les bras, comme pour demander du soulagement, et l'Ange lui présentant la main, comme pour lui en donner.

Le calice n'apparaît dans ces représentations qu'au XVIe siècle. L'usage, contrairement à l'avis de lady Eastlake, mais conformément à ceux de Molanus et d'Ayala, en est certainement justifié par les termes mêmes du texte sacré. C'est une figure de langage, il est vrai ; mais l'art a le privilége de vivifier toutes les figures de ce genre en se les appropriant, et la fiction, si loin qu'on l'ait portée, n'est rien moins qu'une erreur quand elle dit la vérité sous des formes universellement comprises.

Généralement, depuis quatre ou cinq cents ans, on a mis le calice entre les mains de l'Ange qui vient assister le Sauveur. Ce mode de composition est le plus facile, et nous admettons que l'on continue à s'en servir ; mais il ne faut jamais perdre de vue le sens de la situation : l'Ange intervient, comme un soutien moral, pour faire accepter l'amer breuvage sans en dissimuler l'amertume ; en conséquence, bien qu'il soit un Ange consolateur, le calice ne prendra pas entre ses mains le caractère d'une boisson rafraîchissante ; il ne l'offrira pas, non plus, comme s'il administrait le sacrement de l'Eucharistie. Pour plus de clarté, un certain nombre d'artistes ont fait émerger du calice, ou la croix seule, ou, avec elle, les autres instruments de la Passion. Ce procédé iconographique ne saurait être blâmé ; mais on peut s'en passer, pourvu que l'Ange conserve un air grave et compatissant ; que le Sauveur, pâle, défait, abattu, se montre, par-dessus tout, admirablement résigné ; les accessoires diront le reste. Les Apôtres, surtout, endormis à une faible distance, rappelleront par

leur lourd sommeil combien Jésus fut laissé seul dans cette cruelle agonie.

II.

SCÈNES DE LA PASSION AVANT LE CRUCIFIEMENT.

JÉSUS, par trois fois, ayant renouvelé sa prière et l'acceptation de son sacrifice, considéré dans toute son amertume, revint, aussi pour la troisième fois, vers les Apôtres endormis. Il les réveilla alors définitivement, leur annonçant qu'il allait être livré à ses ennemis. Il leur parlait encore quand Judas arriva avec la troupe de satellites qui devait s'emparer de lui. Ce fut alors que le traître lui donna son infâme baiser; que Notre-Seigneur, avant de se laisser arrêter, manifesta encore sa puissance en faisant tomber à la renverse ceux-là même auxquels il allait permettre de porter sur lui leurs mains impies; que saint Pierre, dans un premier moment de bouillante ardeur, hélas! bientôt démentie, coupa l'oreille de Malchus. Toutes ces circonstances ont été l'objet de beaucoup de tableaux, où l'on a essayé soit de les réunir, soit de les représenter distinctement les unes des autres. Le baiser de Judas est, de ces circonstances, celle qui a le plus occupé les artistes, et cela dès le VIe siècle. Il y a, dans le contraste de ces deux figures du Maître qui se livre et du traître qui l'aborde sous des dehors hypocrites, le sujet d'un bien beau tableau à caractère; mais, dans les temps primitifs, on s'attachait presque uniquement à la signification du fait, et, probablement, comme expression générale de ces mots : « Il s'est livré pour nous ».

Jésus, successivement conduit d'Anne à Caïphe, de Pilate à Hérode, subit ainsi quatre comparutions devant autant de juges prévaricateurs. Dans les plus anciens monuments, elles se résument toutes dans une seule : la comparution devant Pilate, qui résume même, nous l'avons dit, toute la Passion.

A s'en tenir à ces dispositions élémentaires et conventionnelles en usage dans l'art chrétien primitif pour représenter la comparution devant Pilate, on a pu en faire et on en a fait effectivement une scène à caractère : en comparant la douce majesté et la ferme attitude du Christ, et l'air confus et embarrassé du gouverneur romain, on donne à comprendre que c'est l'accusé qui juge, et le juge qui se reconnaît coupable.

L'extension de cette pensée a été, nous le croyons, jusqu'à s'appliquer non plus seulement à la justification et au triomphe définitif de Notre-Seigneur, mais aussi à la justification et au triomphe de son Église (p. 176).

Après la comparution de Jésus devant ses juges, le sujet qui a le plus attiré les artistes est la scène des outrages dont il fut abreuvé. Cette scène se renouvela à plusieurs reprises, soit chez Caïphe, soit dans le prétoire de Pilate; mais, ordinairement, on n'en fait qu'un seul tableau. On ne saurait souffrir, dans aucun cas, que Notre-Seigneur, sous le coup des plus mauvais traitements, prenne un aspect de dégradation. Dans les hautes époques du moyen âge, alors même, on lui conservait un caractère de dignité.

Selon les idées qui ont prévalu dans l'ascétisme et dans l'esthétique modernes, sa divinité, au milieu des plus sanglantes épreuves, doit surtout se manifester par une expression de douceur et de paix, et l'effet que l'on doit principalement en attendre est un effet de componction.

Le Beato Angelico a soin, lorsqu'il bande les yeux de son Jésus bien-aimé, de rendre le bandeau transparent : il n'en dit ainsi que mieux la pénétration de cet œil divin.

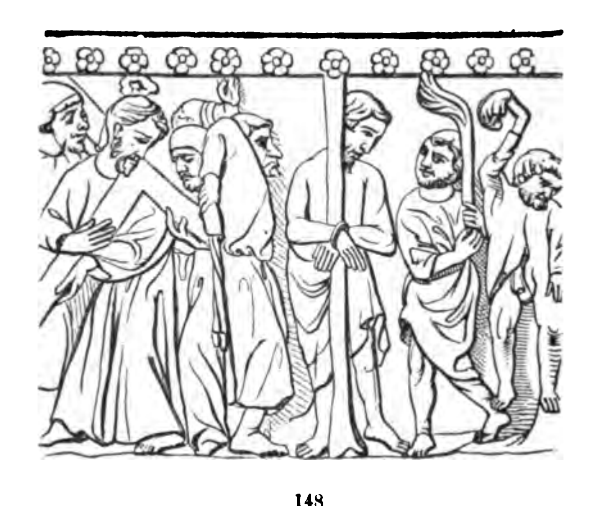
D'ailleurs, le pieux artiste, suivant un procédé dont on rencontre, avant lui, d'autres exemples, a eu soin de donner aux honneurs dérisoires qui sont rendus à Notre-Seigneur une apparence de sérieux qui contribue à faire reconnaître ce qu'il est, c'est-à-dire vraiment roi.

Il y a dans cette situation quelque chose, en effet, qui appartient à la scène du couronnement d'épines, et qui, par conséquent, doit suivre la flagellation ; mais aussi il y a une pensée de généralisation qui nous a obligé à en dire un mot avant d'aborder ce couronnement même.

En revenant à l'ordre des faits, avant de sortir de chez Caïphe, nous rencontrons le reniement de saint Pierre. Ce reniement de l'Apôtre, quand il était représenté dans l'antiquité chrétienne, paraît l'avoir été principalement au point de vue de la réparation dont il devait être suivi ; mais il l'a été, au XIVe siècle, dans le sentiment des douleurs de l'Homme-Dieu. Alors l'art chrétien était franchement entré dans ce cycle douloureux : précédemment à une époque où l'on ne craignait déjà plus de montrer le Sauveur exposé à toutes les ignominies, comme à toutes les cruautés du supplice, la croix, cependant, était demeurée imprégnée d'un parfum de gloire et d'honneur, et la flagellation, de toutes les scènes de la Passion, fut celle où se manifesta le mieux d'abord la nouvelle période de l'art,

lorsque, après avoir trempé les âmes par la confiance, il travailla à les attendrir par la compassion. Dès le XIe siècle, les esprits étaient assez avancés dans ces voies pour représenter ce mystère d'une manière pleine d'une douleur qui serait purement ignominieuse, si l'on avait osé dépouiller le Christ de ses vêtements. Bientôt après on ne craignit plus de le faire ; au XIIe siècle, en effet, on rencontre des monuments où Notre-Seigneur, rudement flagellé, n'a conservé que le voile restreint aux strictes proportions exigées par la décence.

Généralement alors le divin supplicié est attaché à la colonne, comme on le voit sur le diptyque en ivoire dont nous reproduisons un fragment, la colonne en avant, cette colonne étant toujours très-grêle, pour ne pas le



148

La Flagellation et le Portement de Croix. (XIIIe siècle.)

masquer presque entièrement. C'est au XVe siècle seulement que l'usage se répandit d'attacher Notre-Seigneur à la colonne par derrière; à cette époque même, on ne le fit pas universellement. La nouvelle disposition était évidemment adoptée dans des vues d'esthétique ; il s'en faut de beaucoup, cependant, que, dans toutes les œuvres subséquentes, le Christ soit maintenu dans les conditions de noblesse que cette disposition rendait plus facile. Pour nous, nous insistons, afin que les artistes apprennent à ne jamais avilir, dans quelques circonstances qu'ils la représentent, la victime sacrée exposée pour notre salut aux abjections et aux tourments.

Notre-Seigneur étant véritablement roi, il a voulu, dans sa Passion, en

recevoir le titre, et revêtir les attributs de la royauté. Ils lui ont été attribués par dérision; mais il les a pris dans la rigueur de leur valeur réelle.

En qualité de victime, il se montre toujours doux et humble quand on le maltraite, qu'on l'injurie; mais quand on lui demande s'il est roi, c'est avec majesté qu'il répond : « Il est vrai, je suis roi! » *Tu dicis quia rex ego sum.* Quand on ceindra son front d'une couronne, bien que cette couronne soit d'épines, c'est avec majesté qu'il en portera la douleur. Cette majesté fut-elle aperçue des hommes indignes auxquels il était livré? N'importe, elle dut ravir les Anges, et l'art chrétien laisse échapper la plus belle part de sa mission, quand, au moment du couronnement de Jésus, il ne s'efforce pas de lui imprimer une beauté surhumaine.

Pilate, au terme de ses misérables et cruels expédients, sacrifia le Juste, reconnu pour tel, et le livra au supplice et à la mort par la plus inique des condamnations. La pensée de cette condamnation se confond avec celle de la comparution devant l'indigne représentant de la puissance romaine, et nous en avons déjà parlé. Nous ajouterons seulement un mot, au point de vue de la situation dramatique des deux personnages essentiels au moment même de la condamnation. Qui pourrait rendre par l'attitude, le teint, la physionomie, le mélange de bassesse, de peur, de vaniteuse représentation et de remords dans Pilate, en présence de Jésus, si calme, si assuré, si serein dans son abattement et son humilité, ferait un tableau admirable. Alors on dirait tout, sans avoir besoin de recourir au lavement des mains; mais le lavement des mains dit ce que le peintre ne peut pas rendre par l'expression : de là son importance iconographique, quelle que soit la phase des circonstances du jugement que l'on puisse adopter.

Jésus est chargé de l'instrument de son supplice. Pour représenter le mystère du *Portement de Croix*, l'on peut choisir le moment où le Sauveur prend et accepte ce mystérieux fardeau; un de ceux où il succombe sous son poids; le faire rencontrer, tandis qu'il est chargé, ou avec sa très-sainte Mère, ou avec sainte Véronique, ou avec la troupe des saintes femmes; ou bien encore s'attacher à l'incident de l'aide qui lui fut prêté par Simon le Cyrénéen. Dans chacune de ces circonstances, Notre-Seigneur peut se montrer sous deux aspects bien différents, suivant que, dans la balance des forces divines et des faiblesses humaines réunies en sa personne, il laisse les premières prendre le dessus, ou souffre que les secondes

l'emportent. Il est aussi une multitude d'intermédiaires où ces deux aspects se combineront dans des proportions très-différentes. La distinction la plus saisissable est celle qui se fait selon que Notre-Seigneur est tombé ou qu'il est debout.

Veut-on enseigner à porter courageusement sa croix : on montrera le Sauveur soulevant vivement ce fardeau et s'avançant vers le calvaire d'un pas ferme et résolu, comme on le voit (p. 386) dans un des plus anciens exemples où on la lui ait effectivement donnée à porter. Plus anciennement, sur un sarcophage du musée de Latran, pour représenter le *Portement de Croix*, après avoir substitué au couronnement d'épines, un couronnement de fleurs ou de feuillage, on a substitué au Sauveur ou Simon le Cyrénéen, image du chrétien, ou le chrétien, dont le Cyrénéen était l'image, pour lui donner le fardeau à porter. On ne peut douter, en effet, que le Cyrénéen n'ait été pris, dans l'art chrétien, comme le type de tous ceux que Jésus a appelés à partager le poids de sa croix, c'est-à-dire à supporter pour l'amour de lui leur part de peines et d'épreuves; et, dans des temps plus modernes, on a appelé non plus seulement un chrétien, mais quelquefois tout le peuple chrétien à porter avec Jésus sa propre croix. L'on peut ainsi de la représentation d'un fait entendu dans un sens symbolique passer à une composition toute mystique.

Quoique l'intervention de la sainte femme, désignée sous le nom de Véronique, ne repose pas, comme celle de Simon le Cyrénéen, sur le texte évangélique, l'importance de la relique conservée dans la basilique du



149

La sainte Face étalée dans la Passion.

Vatican et des traditions qui s'y rattachent lui a valu, dans l'art chrétien, une importance plus grande encore ; on ne la représente pas seulement dans l'accomplissement de l'acte courageux qu'elle aurait fait pour soulager le Sauveur en essuyant son visage ensanglanté ; mais voici une

des vignettes des *Heures* de Simon Vostre où elle étale, en présence de la sainte Vierge et des saintes femmes de sa suite, la précieuse empreinte par laquelle vient d'être récompensée sa généreuse action.

En dehors de toute autre circonstance, Notre-Seigneur portant sa croix devient, à lui seul, le sujet de tout un tableau, et ce tableau peut prendre tous les tours d'idées des *Portements de Croix* d'une composition plus développée. Ces Christs isolés conviennent surtout à la sculpture. On se souviendra, pour les bien distinguer des compositions où la croix est portée par le Sauveur comme un trophée, d'y imprimer toujours l'idée d'un rude labeur. Portée avec force et courage, la croix est portée encore; mais une fois dressée, c'est elle qui nous porte, comme dit l'*Imitation*, et alors, avec ou sans souffrance de la part du Crucifié, elle peut s'étaler comme un signe complet de triomphe et de gloire.

III.

CRUCIFIEMENT.

La croix dressée, Jésus, dans un certain nombre de compositions au moyen âge, est amené devant elle. Supposait-on alors que, dans la réalité des faits, les choses se fussent passées de la sorte? Selon toute probabilité, dans la plupart des cas, on n'y pensait même pas. On se proposait de mettre en évidence l'instrument du salut et de l'exalter ; ou bien, comme le Beato Angelico, dans un sentiment mystique, c'est la céleste douceur avec laquelle la victime, montée sur une échelle, s'y laisse attacher, que l'on a voulu par ce procédé mettre plus en relief.

En suivant plus rigoureusement l'ordre des faits, la première scène qui se passe sur le calvaire, lorsque Jésus est monté à son sommet, est celle de son dépouillement, mystère d'abandon et d'humiliation, que l'on doit s'efforcer d'exprimer dans la physionomie et le mouvement même du Sauveur se prêtant aux intentions des spoliateurs.

Le partage qu'ils firent de ses vêtements, et surtout le tirage au sort de la robe sans couture, comptent eux-mêmes parmi les mystères, et l'on s'est attaché, dans quelques anciens monuments, à les représenter avec une insistance qui allait certainement au delà de toute prétention

à l'exactitude dans les circonstances de fait. La robe sans couture est une image de l'Église dont tous les efforts de l'hérésie ne peuvent rompre l'unité. Ces représentations, d'ailleurs faites tout entières pour l'idée, sont d'ordinaire placées au-dessous de la croix et peu développées.

La mise en croix comprend deux phases distinctes — en admettant, comme on le fait d'ordinaire, contrairement aux exemples cités il y a un instant, que Notre-Seigneur fut cloué à l'instrument de son supplice et élevé ensuite avec lui dans les airs — la mise en croix proprement dite et l'élévation de la croix. Le trait dominant de la première de ces deux scènes, naturellement si déchirantes, doit résider non dans la cruauté des bourreaux, mais dans la liberté des mouvements du Sauveur étendant lui-même ses membres sur la croix, où les clous les fixent d'une manière cependant si atroce. Après avoir vu dans cette scène la plénitude du sacrifice en tant que volontaire, on pourra voir dans l'élévation de la croix son côté sublime. La céleste victime étant fixée à cette hauteur où elle doit tout attirer à elle, nous serions ramené naturellement à l'étude du crucifix ; mais, comme nous nous en sommes suffisamment occupé précédemment, nous n'aurons plus à parler ici que des autres acteurs qui peuvent figurer dans un crucifiement.

Quant à ces acteurs mêmes, la scène du crucifiement prend une physionomie très-différente, suivant qu'on la considère dans la réalité des circonstances accomplies sur le Calvaire, ou suivant la réalité de son efficacité universelle pour le salut des hommes et le renouvellement du monde. Il y aura donc des *Crucifiements* historiques et des *Crucifiements* symboliques, les uns et les autres également vrais, quoique conçus selon deux ordres d'idées très-dissemblables. Mais la distinction ne se présente pas ordinairement avec une pareille précision ; il y a le plus souvent pénétration entre les deux systèmes ; de là une multitude de nuances. Les personnages historiques, dans un crucifiement, peuvent prendre et prennent souvent un rôle et une signification symboliques ; les personnages symboliques y peuvent figurer, conjointement avec les personnages historiques, alors même que ceux-ci agissent dans les termes des faits qui leur sont particuliers ; néanmoins ces deux classes de personnages demeurent toujours distinctes dans le fond, et nous les pouvons considérer à part les uns des autres.

Les principaux personnages historiques d'un crucifiement sont : la sainte Vierge et saint Jean, la Madeleine et les autres saintes femmes, le

centurion, Longin ou le porte-lance, le porte-éponge, les soldats en général et les larrons. Nous rangeons parmi les figures symboliques celles des Anges, qui naturellement ne se montrent pas à la vue ; celles du Soleil et de la Lune, parce que ces êtres réels sont représentés symboliquement ; les Saints, parce que, si on en excepte ceux qui prirent effectivement part au drame sacré, leur intervention est toute mystique et symbolique. Les autres personnages d'un caractère purement symbolique que l'on voit figurer dans le crucifiement sont les animaux évangéliques dans les régions supérieures ; le serpent vaincu au pied de la croix ; Adam, représentant de l'humanité, qui vient au contraire y recouvrer la vie ; quelquefois un homme et une femme exprimant la même idée, la terre et la mer, pour dire la rénovation du monde ; la louve romaine ou une figure allégorique revenant sous une autre forme a une pensée analogue ; aux côtés de la croix l'Église qui y prit naissance, et la synagogue rejetée. Nous avons parlé suffisamment de ces figures dans l'iconographie générale, pour être dispensé de nous étendre ici sur leur emploi.

Nous revenons plutôt aux principaux personnages historiques du crucifiement, pour faire à leur sujet quelques observations indispensables. La grande question relativement à la sainte Vierge, c'est de savoir si on la représentera dans l'élévation de sa participation volontaire au divin sacrifice, ou dans l'émoi et les déchirements de son cœur maternel. Si le point de vue symbolique, en général, domine dans la composition, il faut, il n'y a pas de doute, que le caractère de Marie soit si grand et si généreux qu'il surmonte toutes les douleurs. Le propre des compositions strictement historiques est tellement devenu, au contraire, sur un pareil sujet, de viser à l'attendrissement, qu'il ne semble plus devoir être question que du plus ou du moins d'affliction, du plus ou du moins de fermeté ou d'accablement dans le paroxysme de ses peines que montrera la Mère de douleurs (v. pl. XVI, XX).

Il est arrivé souvent, dans le haut moyen âge, que l'on a distribué les rôles de telle sorte que, laissant à saint Jean le soin de nous dire la peine, Marie ne nous fait plus apercevoir que le salut dans le divin sacrifice. Le plus ordinairement la douleur, même dans saint Jean, n'est exprimée que modérément par le geste de la main appuyée contre la joue. Quelquefois Marie prend elle-même cette attitude, comme on l'observe dans la miniature du XIVe siècle, que nous en donnons pour exemple.

C'est au XIIIe que l'on voit pour la première fois la sainte Vierge perdre

connaissance au pied de la croix. Les exemples de cette *Pamoison*, comme on l'a appelée, se sont multipliés au XIVe siècle ; et quelquefois alors la situation a été exagérée au point de faire tomber la Mère de Dieu à la renverse, sans aucun reste de dignité. Il est arrivé que les mêmes artistes ont tour à tour représenté Marie avec le caractère héroïque dont nous venons de parler, et ensuite l'ont fait eux-mêmes tomber en défaillance.



150

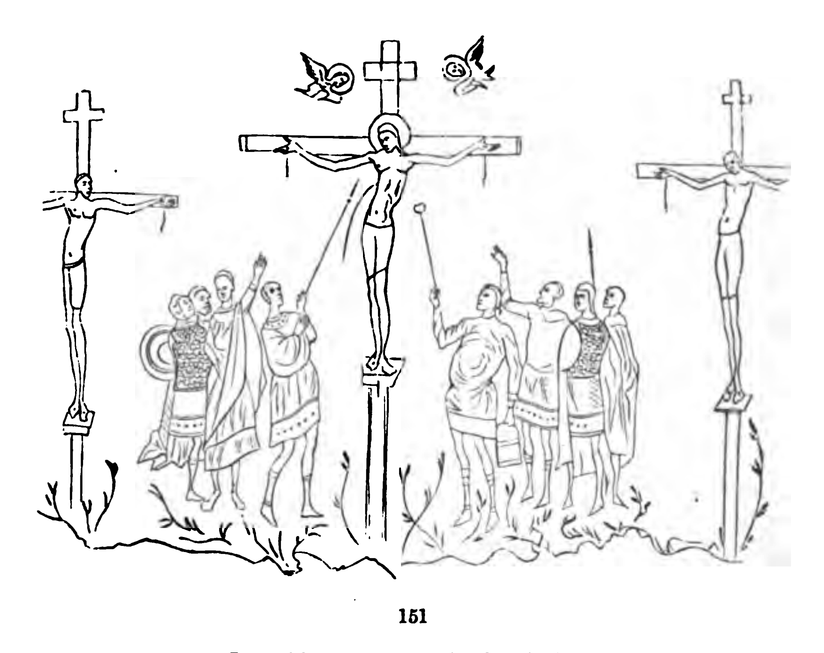
Crucifiement du XIVe siècle.

Giotto a donné cet exemple, et Fra Angelico, dans le siècle suivant, n'a pas craint lui-même de l'imiter. On voit par là que, dans leur idée, la *Pamoison* de Marie n'était que momentanée ; elle n'exclurait pas, par conséquent, la pensée que l'attitude de la Mère de Dieu, dans la scène du crucifiement, ne doive être principalement celle d'une ferme et courageuse acceptation du sacrifice.

L'usage a généralement prévalu, même dans les compositions historiques, du moins dans celles qui ont un caractère sommaire, de placer symétriquement la sainte Vierge et saint Jean de chaque côté de la croix : il est évident que, selon la réalité, il n'en pouvait être ainsi. Saint Jean

était certainement auprès de Marie, et tout le groupe des saintes Femmes auprès d'eux. Mais la disposition habituelle est un procédé iconographique dont nous soutenons la légitimité.

Quand on s'en tient aux personnages historiques, l'on n'en voit pas d'autres que l'on puisse opposer convenablement au groupe fidèle, composé de Marie, de saint Jean et des saintes Femmes, que le centurion et ses soldats. On peut, sans doute, y faire figurer des bourreaux, des pharisiens, des ennemis de tout genre; mais on n'en rencontrera guère d'exemples que dans des tableaux tout à fait modernes. Nous trouvons bien plus d'élévation dans cet ordre de vérité, qui oppose aux anciens amis les nouveaux disciples conquis sur le calvaire. On en rencontre différents exemples, au XIIIe siècle, où il semble que l'on a voulu montrer, d'un côté, la nature qui gémit; de l'autre, la grâce qui triomphe.



151

Les soldats acclamant le Fils de Dieu.

Plus anciennement, on reconnaît le centurion derrière saint Jean sur la *Pala d'Oro* de Venise et sur d'autres monuments contemporains. Au Campo Santo de Pise, dans la grande composition du XIVe siècle, et d'auteur inconnu, longtemps attribuée à Buffalmaco, le partage ne se fait pas symétriquement d'un côté à l'autre de la croix, mais il est aussi com-

plet. La douleur s'étend à tous ceux qui étaient liés à Jésus par d'anciennes affections ; elle est excessive dans la sainte Vierge et les saintes Femmes : aussi en blâmons-nous les défaillances et les exagérations.

Dans la miniature de l'Évangéliaire grec de la Bibliothèque nationale (n° 74), dont nous donnons une esquisse, on ne voit plus que les soldats au pied de la croix, cette miniature leur étant exclusivement réservée, à la suite de plusieurs autres, où l'on s'est attaché à d'autres circonstances du drame accompli sur le calvaire. Le porte-lance et le porte-éponge étant en avant, le centurion doit être le personnage placé derrière le premier, dont la tête et les bras, en acclamant, s'élèvent au-dessus de tous les autres.

D'après diverses traditions plus ou moins acceptables, celui des soldats très-anciennement désigné sous le nom de Longin, et que nous nommons le porte-lance, parce qu'il porte la lance dont il perça le côté du Sauveur, aurait été alors guéri d'une faiblesse de la vue, et non-seulement il se serait converti, mais il aurait été évêque, il aurait terminé sa vie par le martyre, et mérité d'être compté au nombre des Saints. Son importance dans l'art chrétien tient beaucoup moins, cependant, à sa personne qu'à la signification de la blessure faite au côté divin, à ce sang et à cette eau qui en sortirent, et, par conséquent, à la lance qui en fut l'instrument mystérieux. Dans tous les cas, on le prend toujours en bonne part, et on le place à droite; tandis que le porte-éponge, qu'on lui oppose communément à gauche de la croix, est quelquefois pris en mauvaise part ; ce n'est cependant, pour ce second personnage lui-même, qu'une exception. Le plus souvent, également représentés en costume militaire, ils bénéficient l'un et l'autre du souvenir favorable laissé sur le calvaire par les aveux du centurion et des soldats placés sous ses ordres. Mais il arrive aussi que le porte-éponge est seul revêtu d'un costume civil, et c'est alors que, sur d'autres indices, on a pu le considérer non plus comme un gentil se rendant à la grâce, mais comme un juif endurci. Le costume civil ne suffit pas, d'ailleurs, pour lui faire donner cette signification, car il n'est pas absolument rare qu'on l'attribue au porte-lance lui-même. Il n'est pas jusqu'au centurion auquel, parfois, on ait attribué de longs vêtements. Nul doute, d'ailleurs, qu'on n'ait confondu quelquefois ces deux personnages. Le porte-lance, à genoux sur l'ivoire du musée de Cluny, auquel nous empruntons le fragment ci-joint, comme sur la miniature donnée ci-dessus (p. 399), apparaît ici avec la tête couverte d'une sorte de mitre.

On aurait, ce semble, voulu, de la sorte, non pas dire ce qu'il était alors, mais ce qu'il devint dans la suite. L'authenticité de cet ivoire est incertaine ; mais la donnée dont il s'agit ne lui appartient pas exclusivement. Nous n'en parlons, d'ailleurs, ici que pour faciliter l'intelligence des monuments, car nous ne croyons pouvoir recommander à l'imitation que les compositions où le porte-lance est représenté en soldat, et comme un des soldats qui reconnurent la vérité avec une franchise toute militaire ; il nous paraît aussi très-préférable de lui associer le porte-éponge dans un caractère analogue.



152

Le porte-lance invoquant le Sauveur. (Ivoire du Musée de Cluny.)

L'opposition sera complète, au contraire, entre les deux larrons. Ceux-ci, après avoir apparu dans les plus anciens crucifiements, au VIe siècle, se retrouvent rarement ensuite jusqu'au XIIIe. Alors, au contraire, leur représentation devient plus fréquente, et presque toujours, jusqu'au XVIe inclusivement, dans la position, beaucoup plus anciennement imaginée, dont nous empruntons un exemple à l'*Office de la sainte Vierge* de Thielman Kerver : position qui semble avoir eu pour motif un sentiment de respect pour le divin Crucifié, avec lequel, à l'inverse des auteurs de sa mort, on ne voulait pas confondre par la similitude du supplice les

véritables criminels. La donnée de leurs âmes, celle du bon larron recueillie par un Ange, celle du mauvais larron enlevée par un démon, n'est pas propre non plus à l'auteur de la vignette. Quoique moins répandue, elle était très-usitée au XIVe et au XVe siècles. Ce qui importe surtout, c'est d'exprimer dans les deux suppliciés, par le contraste de leurs physionomies, la paix et la confiance qui, chez l'un, sont les premiers fuits



153

Le bon larron.



154

Le mauvais larron.

du repentir au sein des tortures mêmes, et la sauvage obstination de l'autre donnant une image de la damnation à laquelle se vouent tous ceux qui, au milieu de souffrances bien méritées, loin de profiter du divin remède, blasphèment contre l'auteur du salut, qui leur est offert avec tant de miséricorde.

IV.

SUITES DE LA PASSION.

JÉSUS est mort sur la croix ; mais sur la croix on peut le représenter vivant : c'est ce que l'on a d'abord fait exclusivement, c'est toujours ce que l'on a fait le plus souvent. — Aussitôt au contraire que l'on aborde le sujet de la *Descente* de croix, l'on se met nécessairement en présence de l'idée de la mort subie par la céleste Victime ; c'est un sujet, de sa nature, tout de sentiment et de commisération, et c'est avec ce caractère qu'il apparaît aussitôt qu'il se rencontre dans les œuvres de l'art chrétien. Le

plus ancien exemple qu'on en ait cité est du IXe siècle, et donné par le manuscrit de saint Grégoire de Nazianze à la Bibliothèque nationale. Un bras seulement de Jésus est détaché de la croix. Joseph d'Arimathie a saisi le Sauveur par le milieu du corps; ét l'opération est ainsi laissée en suspens. Marie contemple avec attendrissement les restes de son divin Fils. Généralement, pendant les quatre siècles suivants, la position de Joseph d'Arimathie dans cette scène est foncièrement la même; la sainte Vierge saisit la main inanimée de Jésus; Nicodème vient prêter son aide à Joseph, et saint Jean reste spectateur de la scène. On retrouve encore au XVe siècle des exemples de ce mode de composition archaïque ; mais le Beato Angelico ne s'y est pas assujetti, dans sa *Descente de croix* de la galerie de l'Académie, à Florence, où il s'est distingué non-seulement par le sentiment, mais encore par la bonne disposition de tous les personnages. En regard de ce chef-d'œuvre du peintre des âmes, l'on peut mettre le chef-d'œuvre de celui de tous les grands maîtres, peut-être, qui a peint la matière avec le plus de couleur, de vigueur et de vie. Mais, il le faut remarquer, Rubens, quand il a traité le même sujet, s'est modéré et adouci d'une manière singulière, au point que si l'on se contente de rapprocher des dessins, — la couleur du fougueux Flammand écraserait trop les teintes tendres du pacifique frère Jean, — les deux compositions peuvent être comparées sans paraître trop disparates. Dans le tableau de Rubens même, Jésus est digne, plein de sérénité et beau dans la mort ; son type n'a rien de cette exagération de force que l'artiste trop souvent lui a donnée ; la pose de son corps, sans être allongée, avec autant de noblesse que lui en conserve par ce moyen le Beato Angelico, n'est que médiocrement déjetée, et l'allongement des bras est plus sensible que le raccourci des jambes. La douleur de la sainte Vierge manque d'intensité, comparée aux effusions pénétrantes qui sortaient de l'âme du pieux religieux ; mais elle est sentie encore, vraie, noble, sans abattement, sans convulsions. Cinq hommes dans les deux tableaux sont employés à descendre le corps du Sauveur : Joseph d'Arimathie et Nicodème, saint Jean et deux autres personnages qui ne sont que des subalternes, dans le tableau de Rubens ; mais ils sont si respectueux que leur concours ne nuit pas au recueillement général. A considérer cependant chacun de ces cinq personnages en particulier, on voit trop que le succès de l'opération matérielle repose sur le concours de chacun d'eux, et que c'est là à tous, dans ce moment, leur préoccupation la plus directe. On dirait que les sen-

timents pieux dont ils sont remplis sont là, mais sur le second plan; tandis que le peintre angélique, moins préoccupé du poids matériel dont il les a chargés, s'il mérite d'être critiqué pour n'en avoir pas assez tenu compte, s'élève, dans leurs figures même, jusqu'à un ordre de vérité et de beauté éminemment supérieur.

On confond souvent, sous le nom de *Descente de croix*, divers sujets qui ne doivent venir qu'à la suite de cette scène et en doivent demeurer distincts. Ces sujets reviennent à trois circonstances principales : la remise du corps de Jésus à sa très-sainte Mère et la scène de douleur et de sentiment qui est réputée se passer alors, avant que l'on ne procède directement aux préparatifs de l'ensevelissement ; ces préparatifs eux-mêmes, l'embaumement surtout; enfin la mise au tombeau. A la première circonstance reviennent beaucoup de tableaux et de sculptures compris en Italie sous le nom général de *Pietà*. Ayant réservé ce nom pour les représentations de Jésus mort, qui par leur caractère de généralité reviennent aux conditions d'un portrait, nous donnons préférablement aux scènes d'attendrissement dont il s'agit en ce moment le nom de lamentation. Nous considérons les éclats de douleur, dans toutes les scènes de la Passion, et spécialement dans celle-ci, comme un défaut; ce défaut avait été croissant du XIIe au XIVe siècle; il disparut au contraire, à peu près, au XVe siècle, dans l'école mystique; mais quelques artistes naturalistes reprirent alors le thème des *Lamentations* avec une exagération qui dépassa tout ce qu'on avait vu encore. Puis, à la fin du XVIe siècle et au XVIIe, beaucoup de scènes de douleur près du corps inanimé de Jésus descendu de la croix se ressentent de la sensibilité raffinée, nous dirions même de l'afféterie que l'on remarque dans la branche de l'imagerie chrétienne qui était alors encore dominée par des idées pieuses. Toutes les formes de l'amour sont applicables à Notre-Seigneur Jésus-Christ ; mais il y faut du goût et de la mesure ; car dans ce monde les meilleures choses sont parsemées d'écueils.

La scène de l'embaumement, fort usitée au XIIIe et au XIVe siècles, n'est pas sortie d'un caractère de gravité qu'on ne trouve pas toujours dans les œuvres mêmes de cette époque. Cet embaumement est fait par Nicodème dans la plaie même du côté, en présence de Joseph d'Arimathie et d'un autre personnage qu'on leur associe. On y attachait évidemment une signification spéciale, soit pour dire que le corps du Sauveur ne verrait pas la corruption, soit pour dire qu'il ressusciterait. Les substances balsamiques propres à la conservation du corps sont bonnes aussi pour

cicatriser les plaies. Moralement, l'amour est un baume beaucoup plus précieux et qui conserve mieux qu'aucun aromate. Ces pensées nous disent pourquoi Nicodème fait sur la plaie du côté sa pieuse onction.

Dans les plus anciennes *Mises au tombeau*, le corps de Notre-Seigneur est enveloppé de son suaire, mais il a la figure découverte; c'est ainsi que le représente la miniature du manuscrit de saint Grégoire de Nazianze. Telle était alors la simplicité du dessin, sinon son incorrection, que l'on perdait peu à tenir le corps de Notre-Seigneur enveloppé. Aujourd'hui ce serait apporter des entraves exagérées aux compositions artistiques que de leur interdire un mode de représentation conventionnel, il est vrai, mais auquel est dû l'un des chefs-d'œuvre de Raphaël les plus capables de satisfaire le goût et la piété : le *Portement au tombeau* de la galerie Borghèse. L'on permettra donc de laisser jusqu'au tombeau le corps du Sauveur dans l'état de dépouillement où il avait été mis pour être attaché à la croix. L'on peut d'ailleurs distinguer le portement au tombeau de la mise au tombeau. Quand la sépulture est sur le point d'être consommée, il est mieux en effet, à tous égards, que le corps soit enveloppé de son suaire.

Le corps du Sauveur n'était pas encore dans le tombeau, que déjà sa très-sainte âme avait porté la consolation dans les limbes ; cependant la représentation de ce prélude des mystères glorieux ne peut venir qu'après toute la suite des représentations douloureuses. Par cette considération, avant d'en dire un mot, nous ferons encore quelques observations sur la composition des tableaux du Chemin de Croix qui se rapportent aux derniers des mystères que nous venons de passer en revue, depuis la condamnation jusqu'à la mise au tombeau. Les faveurs de l'Église sont attachées seulement aux croix de bois des quatorze stations ; cependant l'usage d'associer à chacune d'elles un tableau représentant le mystère auquel elle se rapporte, se justifie par lui-même ; mais dans ces quatorze tableaux on aime trop les grandes dimensions, l'éclat, l'effet. Pour éviter de ne mettre en saillie que des médiocrités, qu'on fasse tout le contraire. Qu'en des proportions modestes s'allient la simplicité, la solidité et le bon goût. Il faut considérer, il est vrai, que, pour un Chemin de Croix, les tableaux sur papier, gravés ou lithographiés, sont seuls à la portée des églises pauvres, et qu'une bonne gravure vaut mieux qu'une médiocre peinture : par ce motif, on ne proscrira pas la gravure, ni même la lithographie, mais on ne les admettra que par raison de grande économie, et, dès lors, que de petites dimensions, et l'on rachètera par la gravité de l'encadrement ce qu'il y

aurait de trop fragile et de trop éphémère dans le caractère d'un semblable tableau en lui-même. A l'éclat factice de la dorure, on préférera le bois nu, avec des profils simples et de fortes saillies.

La croix étant la chose principale, nous sommes porté en faveur des croix se développant jusqu'à devenir l'encadrement du tableau, ce que l'on obtient facilement au moyen d'un médaillon circulaire ou quadrilobé qui occupe leur entrecroisement. Le tableau alors est nécessairement resserré dans un étroit espace; mais nous ne le regretterons pas, si on en profite pour mieux faire. Nous ne regretterons pas surtout que les figures soient moins multipliées. C'est assurément en s'attachant à exprimer dans les traits du Sauveur la nuance de sentiment la mieux appropriée à chaque station qu'on s'élèverait le plus haut et de la manière la plus fructueuse dans le genre de mérite que comporte le sujet ; et, pour l'atteindre à un certain degré, il importe de ne pas diviser l'attention.

Pour la première station, où Jésus est condamné à mort, que faut-il de plus, pour bien rendre la pensée, que les bustes du Sauveur et de Pilate ? Avec une figure de Jésus s'inclinant sous la croix, soit qu'un bourreau la lui charge sur les épaules, soit même que le bourreau ne paraisse pas, on dira tout ce qu'il faut dire pour donner sur la seconde station un ample sujet de méditation. C'est surtout par la gradation des expressions et des attitudes que, passant d'une station à une autre, l'on fera sentir le caractère de chacune d'elles. On aura soin aussi de diriger constamment la marche dans le même sens, afin de rappeler, en tout état de cause, que l'on avance vers un but. Dans la seconde station, si l'on voit la très-sainte Victime, exténuée par ses précédentes tortures, fléchir sous le poids de son lourd gibet, tout en l'embrassant avec amour, on sera plus disposé à entrer dans le sentiment de la chute, qui a lieu dès la station suivante. Chacune des autres chutes, qui reviendront à la septième et à la neuvième station, seront ensuite de plus en plus profondes. On n'en conclura pas cependant que, dans les stations intermédiaires, le Sauveur doive se montrer dans un état d'exténuation toujours croissant. On admettra, au contraire, qu'il se soit relevé quelquefois, sa divinité, par moment, venant en aide à son humanité. L'on sentira, enfin, qu'élevé sur la croix, il a la puissance d'attirer tout à lui.

Aussitôt la mort de ce divin Sauveur, les portes de l'enfer sont brisées, et c'est le besoin de clarté, non l'ordre des faits, qui nous amène à ne parler de la descente aux limbes qu'après la mise au tombeau. Les plus

anciennes représentations de ce mystère de délivrance, qui apparaissent au XIe siècle, ne donnaient pas lieu à cette observation, par la raison qu'on n'y représente pas Notre-Seigneur au moment où il arrive dans le lieu d'attente où les âmes des justes étaient recueillies jusqu'à sa venue, mais celui où il en sort pour ressusciter. C'est pourquoi ces représentations sont données comme exprimant l'idée de la Résurrection elle-même, et qu'elles en portent le nom : HANA'CTACIC. Mais, plus tard, sans que la pensée cesse de se porter sur la victoire que le Sauveur remporte sur la mort et l'enfer, il paraît venir plutôt que s'en aller. Le type du mode de représentation communément en usage au XIIIe siècle est donné par la miniature que voici.



155

Descente aux Limbes. (Miniature du XIIIe siècle.)

Il appartenait au Beato Angelico de donner à la descente aux limbes une vive couleur de sentiment. Le pieux artiste, partageant le triomphe des Saints délivrés, représente leur élan vers Jésus comme une vive explosion, avec les plus doux rayonnements de joie; tandis que les démons, tout autour, ne peuvent que témoigner l'impuissance de leur haine.

CHAPITRE V

MYSTÈRES GLORIEUX.

I.

LA RÉSURRECTION.

La pensée de la résurrection est partout dans l'art des Catacombes, comme l'air que l'on respire ; car toutes les idées de salut, de délivrance, de rénovation que cet art exprime, sous toutes les formes, ont toutes leurs fondements dans ces paroles de joie et de triomphe : *Christus surrexit vere*, « le Christ est vraiment ressuscité ! » L'idée de la résurrection est plus particulièrement exprimée par la figure de Jonas, par celle de Daniel. Si le fait même de la résurrection de Notre-Seigneur n'est pas représenté dans les monuments primitifs du christianisme, cela tient à deux causes : les voiles mystérieux dont s'entouraient les premiers fidèles, et le mystère qui, aux yeux des initiés eux-mêmes, entourait le vrai moment où le Fils de Dieu reprit dans son corps une nouvelle vie. Il se passa bien des siècles avant que l'artiste chrétien crût pouvoir demander à son imagination un moyen de représenter le Sauveur dans ce moment ineffable.

Dans les compositions du IVe siècle, où le Christ triomphant est représenté comme présent au milieu de ses Apôtres et de son Église, on entend bien le célébrer en tant que ressuscité ; on l'entoure d'emblèmes de résurrection, le palmier, le phénix, de même qu'on l'élève au-dessus du firmament, pour dire qu'il est monté aux cieux. Mais quand, dans l'iconographie chrétienne, on voulut, — et ce ne fut qu'un peu plus tardivement, — s'attacher au fait même de la résurrection, on le fit conformément aux données fournies par l'Évangile du jour de Pâques, c'est-à-dire qu'on représenta le saint sépulcre

vide du dépôt qu'il avait reçu, et l'ange annonçant aux saintes femmes que leur divin Maître n'y était plus.

Les yeux du chrétien, cependant, dès qu'on offre à son esprit la pensée de la résurrection, deviennent naturellement avides de se fixer sur la figure même de Jésus ressuscité. Il en est un peu comme de Madeleine, lorsqu'elle le chercha encore après que l'Ange lui eut parlé. Deux moyens alors se présentèrent pour satisfaire les justes exigences de la piété, sans entreprendre de mettre en scène ce qui, selon les idées du temps, semblait ne pas devoir y être mis : ou l'on représenta l'apparition qui suivit bientôt après de Notre-Seigneur aux saintes femmes elles-mêmes ; ou bien au-dessus de la scène où l'ange leur apparaît seul, le divin Sauveur se montre aussi, mais non pas comme acteur dans la scène ; il apparaît dans un sentiment de généralité, et dans un état de gloire définitive, où il domine, sans y prendre part, tous les faits historiques rappelés dans la partie inférieure du tableau.

Il est résulté de cette disposition à généraliser les pensées de glorification attachée au saint sépulcre, que l'on a sans intermédiaire fait monter



156

La Résurrection et l'Ascension. (Candélabre de Saint-Paul, XII[e] siècle.)

au ciel le Sauveur ressuscité, et associé, comme s'ils s'étaient suivis immédiatement, les mystères de la Résurrectien et de l'Ascension. Au XII[e] siècle, sur le candélabre pascal de la basilique de Saint-Paul-hors-les-Murs, Notre-Seigneur est représenté au moment de la résurrection, émergeant, à la hauteur des genoux, d'un sarcophage sous un arc qui surmonte et complète le monument, comme on le voit dans la vignette ci-jointe. C'est là comme un premier essai pour représenter le fait même de la résurrection; cepen-

dant le divin Sauveur ne fait aucun mouvement pour sortir : il est là vivant et immobile, dans le sentiment du triomphe, élevant d'une main ce disque chargé d'une croix auquel on a donné le nom même de *signaculum Christi*, « le signe du Christ », de l'autre tenant de plus une croix triomphale. Puis la Résurrection et l'Ascension sont représentées avec une telle connexion, que les gardes renversés, qui en propre appartiennent au premier de ces mystères, semblent aussi appelés à constater la victoire de Jésus-Christ sur ses ennemis, dans le second.

Bientôt on ne craignit plus de représenter Notre-Seigneur dans l'acte même de sa sortie du tombeau. Le plus ancien exemple que l'on ait pu en citer s'observe à Cologne, sur la châsse de saint Albin, que M. l'abbé Bock attribue au XIIe siècle, mais dont le style nous semblerait plutôt appartenir au XIIIe. Notre-Seigneur, tenant son linceul d'une main, sa croix pavoisée de l'autre, a mis un pied sur le tombeau, de nouveau repré-



157

La Résurrection. (Campo Santo de Pise, XIVe siècle.)

senté à cet effet sous forme de sarcophage, et il fait un mouvement pour en retirer l'autre pied, à peu près comme on le voit encore dans la peinture du Campo Santo de Pise que voici. Ce sont là, effectivement, des éléments de représentation qui ont persisté pendant tout le XIVe siècle. Giotto a fait quelque chose de plus dans le panneau de l'ancienne armoire de

sacristie que nous donnons également ; il lance le Sauveur sortant de son sépulcre de ce jet léger dont il eut l'inspiration.

Plus anciennement, dans la scène des saintes femmes au tombeau, on donna volontiers au saint sépulcre la forme monumentale qu'il n'avait reçue qu'après le triomphe du christianisme. Maintenant que l'on entend représenter directement le fait de la sortie du tombeau, l'on trouve et l'on trouvera généralement plus commode de réduire le saint sépulcre aux pro-



158

La Résurrection. (Giotto.)

portions d'un simple sarcophage, pour grouper tout autour les différents éléments de la composition : évidemment, de part et d'autre, on n'avait point la pensée de rendre les choses à la rigueur comme on pouvait supposer qu'elles s'étaient passées, mais d'en rendre l'idée au point de vue proposé, et c'est ce qui justifie ces différents modes de représentation. Nous serions plus exigeant pour ceux qui annonceraient des prétentions à l'exactitude historique dans le détail des circonstances.

Les gardes, gagnés par les Juifs, dirent qu'ils étaient endormis, pour expliquer comment, pendant leur sommeil, les disciples de Jésus-Christ avaient pu enlever son corps ; mais on peut tenir pour certain que, au moment où Notre-Seigneur échappa à leur garde, ils veillaient parfaitement, au moins pour la plupart. Ils ne le virent pas parce que le mystère s'accomplit hors de toute vue humaine. Mais, aussitôt après ils virent renverser la pierre qui fermait l'entrée du sépulcre, et s'ils ne virent pas l'Ange du

Seigneur, ils furent témoins de toute la commotion qu'il produisit : et c'est alors qu'ils furent comme morts de frayeur. On est donc dans la vérité des faits en les montrant terrassés; on s'en éloigne en les montrant endormis. Il y a cependant un juste motif de les montrer endormis; mais alors il faut que ce soit dans l'ordre des idées, pour signifier ceux qui laissent volontairement s'endormir leur conscience, qui ne voient point ou ne veulent pas voir que Jésus est la résurrection et la vie.

Dans les compositions mystiques, qui ont prévalu au XVe siècle, on n'a plus cherché à montrer Notre-Seigneur cemme sortant du tombeau ; on n'a même pas imité l'exemple de Giotto, qui nous a offert l'image d'un corps glorieux, affranchi dès lors du poids de la matière et s'élançant dans les airs ; on s'est contenté de tenir Jésus au-dessus du tombeau, comme étant toujours là, en effet, à la porte de l'âme qui le contemple ; jamais élevé si haut qu'elle ne puisse l'atteindre.

Le mystère même de la Résurrection étant rendu selon le mode de représentation que l'on aura adopté, il peut y avoir lieu de le faire suivre de diverses apparitions qui en furent la manifestation. Quoique l'Évangile n'en parle pas, on peut regarder comme certain que la première de ces apparitions fut en faveur de Marie; un assez grand nombre de saints Pères en font foi. On remarquera que la sainte Vierge, au VIe siècle, dans la miniature du manuscrit syriaque à Florence, se substitue à l'une des saintes femmes, qui, venues pour apporter des parfums, furent successivement favorisées de l'apparition de l'Ange et de celle de Notre-Seigneur lui-même. Est-ce là une simple erreur de fait ? Nous ne pouvons le croire ; nous y verrions bien plutôt la preuve d'un caractère de généralité dans ces compositions, caractère qui s'accorde avec la pensée que Marie fut en effet la première témoin de la Résurrection.

Marie-Madeleine aimait son Souveur d'une ardeur bien vive, et ce fut en récompense de son amour qu'il la choisit, la première après sa Mère, pour lui donner la consolation de le voir ressuscité, la première de tous pour rendre témoignage à sa Résurrection. Cependant son amour était encore trop humain ; et si, dans la main d'un grand maître, les deux scènes des apparitions à la très-sainte Mère et à la sainte amie étaient rapprochées, il y aurait un beau contraste à tirer de la diversité de leurs impressions : d'une part, l'épanouissement d'une joie indicible contenue par la gravité du maintien le plus respectueux ; de l'autre, cet empressement chaleureux qui mérita d'être réprimé par le divin objet de tant d'amour.

Après l'apparition à Madeleine, connue sous le nom de *Noli me tangere*, à raison de ces paroles que lui adressa alors Notre-Seigneur, vient l'apparition aux autres saintes femmes, qui a été le sujet elle-même de fréquentes représentations. Celle dont saint Pierre fut ensuite honoré, rapportée incidemment, mais non décrite dans les Livres saints, n'a figuré que rarement dans les monuments de l'art, et seulement dans les séries de faits très-développées. L'apparition aux disciples d'Emmaüs en est venue au contraire à tenir, dans l'iconographie chrétienne, une place proportionnée à celle qu'elle occupe dans les récits évangéliques. Nous dirons cependant qu'elle en est venue là, parce que primitivement elle paraît avoir été assez négligée, et que nous n'en voyons apparaître les premières représentations qu'au XIe ou XIIe siècle. Deux circonstances bien distinctes depuis lors ont principalement attiré l'attention des artistes : la rencontre faite de Notre-Seigneur sur le chemin d'Emmaüs par les deux disciples ; le moment où,



159

Les disciples d'Emmaüs.

en rompant le pain dans l'hôtellerie, il se fait reconnaître. Sur le chemin, on s'est généralement attaché à rendre une marche et une conversation l'une et l'autre à la fois animées. Nous en donnons un exemple assez heureux d'après une vignette du XVIe siècle de Damien Maraffi ; mais c'est la scène de l'hôtellerie qui offre surtout un sujet palpitant d'émotion, sujet à la hauteur duquel aucun artiste ne s'est encore élevé ; car le tableau du Titien au Louvre, brillant des qualités qui lui sont propres, convenable quant aux sentiments que la situation doit inspirer, est bien éloigné d'en atteindre tout le pathétique.

Nous passons à la scène du témoignage de saint Thomas, l'une des plus importantes dans le cycle iconographique de la Résurrection. Nous disons le témoignage de saint Thomas, car, bien loin de s'attacher aux doutes du saint apôtre, lorsqu'on le mit en scène vers le IX[e] siècle au plus tard, avec une grande persistance, c'est ce témoignage que l'on eut en vue comme le résultat définitif de ses hésitations mêmes. Son geste ne tend point à la vérification du fait : Notre-Seigneur apparaît et lève le bras pour mettre à découvert la plaie sacrée ; saint Thomas la montre du doigt, attestant que, à ce trait, on doit le reconnaître et comme celui qui fut mis à mort et comme son Seigneur et son Dieu. Plus tard, sous l'influence des écoles mystiques, c'est un sentiment pieux qui se manifeste chez l'Apôtre, lorsqu'il approche la main du côté divin ; puis, quand on arrive aux temps modernes, sous une brillante écorce de vie, de relief, de couleur et de lumière, saint Thomas, loin de rendre aucun témoignage, loin d'exprimer aucun empressement affectueux, n'est plus qu'un investigateur des plus vulgaires, vérifiant avec une attention que nous appellerions impertinente, la réalité des plaies dont l'empreinte est demeurée aux mains du Sauveur.

Nous reposerons nos regards avec plus de satisfaction, en finissant, sur le carton d'Heptancourt, où Raphaël a représenté l'apparition sur les bords du lac de Tibériade, avec la Tradition des Clefs. Le Christ, nonobstant le relief de ses formes qui annonce la dernière manière du grand artiste, ne semble pas tenir à la terre sur laquelle il repose ; on ne voit plus rien en lui des besoins de la vie mortelle, dont il s'est affranchi pour jamais par sa résurrection.

II.

L'ASCENSION.

Le Christ triomphant, si habituellement représenté dans la période de l'art chrétien qui fut ouverte par la conversion de Constantin, est toujours non-seulement le Christ ressuscité, mais le Christ monté au ciel ; par conséquent, l'idée de l'Ascension se trouve implicitement comprise dans toutes les représentations que l'on en fait. Cette idée est mise en avant d'une manière plus spéciale, sur les sarcophages où Notre-Seigneur

est élevé au-dessus du voile tendu par la figure allégorique du firmament (pag. 193). Quant au fait même de l'ascension, nous ne voyons pas d'exemples de sa représentation avant le VIe siècle. Nous apercevons dès lors deux manières de représenter ce mystère qui ont persisté jusqu'au XIVe siècle ; ce qui les caractérise, c'est que, dans la première, Notre-Seigneur, placé dans une auréole soutenue par les anges (p. 410), est réputé en possession de la gloire céleste ; que, dans la seconde, il s'élève pour la posséder, représenté de profil, et marchant sur le sommet d'une montagne ou dans les nuages, afin de saisir la main divine qui lui est tendue.

Dans l'antiquité chrétienne, au moyen âge et encore aujourd'hui chez les Grecs et les Russes, Marie en Orante, c'est-à-dire dans l'acte de la prière, a été ordinairement représentée comme le complément du mystère



160
Ascension d'après un triptyque russe.

de l'ascension ; elle est communément entourée des apôtres, mais au milieu d'eux elle en est le plus souvent séparée au moins par un certain intervalle, et joue le principal rôle ; il arrive qu'ils disparaissent et qu'elle reste seule sans que le caractère de la composition en soit changé. A elle seule alors elle représente l'Église.

Ce caractère change quand, de l'ordre des idées où l'art s'était ainsi placé, l'on passe dans la phase des sentiments. Cette phase se manifeste de bonne heure, c'est-à-dire dès le XIIIe siècle, dans la manière de rendre le mystère de l'ascension par la contemplation mystique. Ce sentiment mérite d'autant plus d'être remarqué dans les diverses compositions où nous l'observons depuis cette époque jusqu'à la fin du XVe siècle, qu'elles diffèrent d'ailleurs sous les rapports les plus essentiels. Ainsi arrive-t-il souvent que le Sauveur, disparu presque entièrement, ne laisse plus apercevoir que les pans de sa robe et ses pieds. Nous en donnons pour exemple une miniature d'un *Bestiaire* du XIIIe siècle, qui s'applique à la significa-

tion du phénix, et où trois mystères sont simultanément représentés, le *Crucifiement*, la *Descente* aux limbes et l'*Ascension*, pour dire la mort, la victoire sur la mort et le triomphe définitif du Sauveur. Il semble qu'en le faisant ainsi disparaître, on ait voulu dire qu'il échappe à toutes les atteintes d'ici-bas. Au contraire, dans les peintures de l'Arena, à Padoue, Giotto, avec cet élan facile qu'il savait imprimer à ses figures, et qui dans ce tableau est encore relevé par une grande fraîcheur de coloris, a fait apercevoir Jésus tout entier, s'élevant de profil vers le ciel au milieu des



161

Le Crucifiement, la Descente aux Limbes et l'Ascension.

justes arrachés des limbes qui y montent avec lui. D'autres encore ont montré le Christ debout et immobile au milieu d'une auréole, où il règne plutôt qu'il ne s'élève, dans un sentiment qui diffère néanmoins notablement des compositions précédemment analysées, alors même que la sainte Vierge en occupe le centre, comme dans le tableau du Pérugin donné par le pape Pie VI au musée de Lyon. On exprimait principalement une idée ; maintenant, ce que l'on a rendu, c'est l'élan extatique des âmes commun à tous les assistants.

Le torrent qui entraînait l'art dans des voies tout autres que l'expression des pieux sentiments se grossissait cependant, et avant qu'une nouvelle génération n'ait eu le temps de grandir, l'*Assomption*, peinte par le maître de Raphaël sur les murs de la chapelle Sixtine, avait été impitoyablement détruite pour faire place à une œuvre plus conforme au goût qui achevait de prévaloir. L'*Ascension* que nous admirons, dans la même position, aurait eu le même sort. On ne l'eût pas épargné assurément, s'il se fût agi, par exemple, de lui substituer les peintures de la coupole, dans l'église de Saint-Jean, à Parme, consacrées par le Corrége à la représentation du même mystère.

Nous ne contestons pas au Corrége le droit de s'appeler un grand peintre ; et cependant nous avons vu cette trop fameuse coupole : pour le caractère, elle ne diffère pas de celle où il a peint, dans la cathédrale de la même ville, l'*Assomption*, qui est réputée son chef-d'œuvre, parce qu'elle se développe sur une plus grande échelle. Qu'a voulu le peintre ? faire croire qu'on voit un corps monter dans l'espace ; montrer des spectateurs fortement impressionnés ; prendre prétexte de leurs vives impressions pour leur donner d'énergiques attitudes ; les faire saillir comme s'ils étaient sculptés en relief dans ces hauteurs où toute trace de voûte doit disparaître pour le regard ?

On se serait trop éloigné du goût qui avait entraîné un si grand maître, si on eût représenté désormais une scène comme celle de l'Ascension, sans beaucoup de mouvement et d'éclat. On craignait par-dessus tout d'être froid ; il était impossible de demeurer placide. Giotto aurait offert un excellent modèle d'un Christ enlevé par un mouvement vif et facile ; mais qui eût songé alors à imiter Giotto ? On voulait que le jet fût impétueux, ou que, déjà hors de vue, le Fils de Dieu eût laissé ses disciples ébahis, effarés ou agités des plus vives commotions.

Vient cependant le renouvellement de l'art chrétien. Depuis lors, Overbeck, dans une de ses plus pieuses séries d'images, a représenté l'Ascension dans un sentiment de placidité conventionnelle ; voulant toutefois éviter de paraître archaïque, on voit qu'il a fait des efforts pour satisfaire aux conditions de perspective naturelle demandées dans les compositions modernes. Il a supposé l'œil du spectateur placé bien au-dessus de la terre, à la hauteur même où se tient Jésus. Notre-Seigneur, en conséquence, apparaît d'une taille énorme, proportionnellement aux têtes de la sainte Vierge, des apôtres et des saintes femmes groupées dans le bas. Cette disposition,

fictive elle-même, est peu heureuse au point de vue pittoresque qui l'a fait adopter. Tout le mérite de l'œuvre est dans la pensée exprimée par l'attitude du Sauveur — qui, des régions où il s'est élevé, abaisse un regard complaisant vers les siens et avance les bras comme pour les protéger — et dans les expressions des têtes qui le contemplent. Ces expressions rivalisent, en effet, avec tout ce que le Beato Angelico et le Pérugin ont émis de plus suave pour rendre l'amour, le désir, l'espérance, au moyen desquels les âmes demeurent unies à Jésus monté au ciel.

III.

DESCENTE DU SAINT-ESPRIT.

La *Descente du Saint-Esprit* est représentée comme miniature finale dans le manuscrit syriaque de la bibliothèque de Florence. Cet exemple du VIe siècle est le plus ancien que nous connaissions. Nous avons remarqué que la sainte Vierge était, dès lors, placée au milieu, avec les apôtres disposés autour d'elle. Nous sommes obligé de descendre ensuite jusqu'au IXe siècle pour voir de nouveau ce mystère figurer dans les monuments de l'art chrétien. Depuis lors, dans les compositions qui se succèdent le plus généralement jusqu'au XIIe siècle, l'idée dominante est la même : le cénacle se présente comme une enceinte où les apôtres sont rangés en cercle on en demi-cercle ; le Saint-Esprit se manifeste sous forme d'un rayonnement parti du ciel ; il est rare que l'on voie apparaître la céleste colombe ; nous en avons donné un exemple du Xe siècle (p. 142), d'après le Bénédictionnaire de saint Æthelwold ; mais précisément cette miniature se distingue par un mode de composition qui lui est propre et tout à fait en dehors du courant traditionnel généralement suivi. Un trait fort remarquable, commun à la plupart des monuments où l'influence de ce courant se fait sentir, c'est que, en dehors de l'enceinte où siégent les apôtres et qui représente l'Église, quelquefois dans un encadrement particulier qui occupe le centre de l'hémicycle, mais qui n'en est pas moins distinct, l'on a figuré le Monde, qui n'y est pas entré, mais qui est appelé à y entrer. Le mode de représentation n'est pas toujours le même ; quelquefois on s'est servi d'un certain nombre de personnages ; quelquefois on s'est réduit à une seule personnification allégorique assez souvent désignée

par son nom, κοσμος, le Monde, encore aujourd'hui dans la Grèce moderne, pour ne permettre aucune incertitude. A Saint-Marc de Venise, dans la troisième des grandes coupoles de l'axe central, à partir du chœur, profitant de l'espace qui s'étendait à mesure qu'on s'éloignait du point culminant où le Saint-Esprit est représenté cette fois sous forme de colombe, et reposant sur un autel dans les arcanes célestes, l'on a rangé au-dessous des apôtres des représentants de tous les peuples nommés dans les Actes des apôtres.

Cette mosaïque est, croyons-nous, du XIIIe siècle. Bientôt après, au XIVe, on voit, du moins en Italie, le cénacle se transformer en une tribune.

Dans ces tableaux et dans beaucoup d'autres qui les ont précédés ou suivis, la position centrale est accordée à la sainte Vierge. Cet usage a été attaqué par les protestants, et défendu victorieusement par Molanus et Ayala, en s'appuyant sur les Pères qui exaltent les prérogatives de Marie.

Les apôtres n'étaient pas seuls avec la Mère de Dieu dans le cénacle, et ils ne furent pas seuls avec elle à recevoir le Saint-Esprit ; ils étaient accompagnés des saintes femmes et d'un certain nombre de disciples, parmi lesquels était saint Mathias, qui fut choisi pour remplacer Judas. Le collége apostolique était donc au nombre complet de douze lors de la descente du Saint-Esprit. Cependant ce nombre précis qui lui est donné généralement jusqu'au XVe siècle, à l'exclusion des autres disciples et des saintes femmes, implique l'intention de s'élever dans l'ordre des idées au delà de l'ordre strict des faits. On s'attachait à la pensée de l'Église, ainsi représentée en la personne de ses chefs et de ses fondateurs, et à celle de l'assistance de l'Esprit sanctificateur dont elle est perpétuellement l'objet, au lieu de s'en tenir uniquement au fait éclatant qui avait eu lieu dans le cénacle. Cette manière de concevoir les choses dans un esprit de généralité est mise hors de doute lorsque saint Paul, comme il arrive quelquefois, se fait manifestement reconnaître à côté de saint Pierre en tête du collége apostolique.

De bonne heure aussi, on voit apparaître des représentations du mystère de la descente du Saint-Esprit dans un sentiment que nous pouvons appeler mystique, bien avant l'apparition des écoles qui, dans l'art, ont reçu spécialement ce nom. Ce caractère est très-frappant dans la miniature du Bénédictionnaire de saint Æthelwold. Nous pouvons le dire, car ce sont bien les âmes qui apparaissent dans ces têtes groupées sous l'impression

d'une inspiration commune, à la fois si vive et si douce. A ces traits, l'action divine se fait reconnaître sous son vrai jour ; elle pénètre plus qu'elle n'agite ; sous ce rapport, au XVe siècle, on n'a pas su faire mieux ; peut-être même qu'on ne pourrait citer aucune composition où, pour l'intensité des expressions, on ait su faire aussi bien.

Sous l'influence du mouvement naturaliste propre à l'époque de la Renaissance, qui vint bientôt après, et aux trois siècles qui l'ont suivie, l'art poursuivit dans la représentation de ce mystère plus encore que dans beaucoup d'autres la vivacité des effets pittoresques. Nous ne pouvons mieux faire apercevoir la singularité des écarts auxquels on est exposé à se laisser entraîner dans cette voie, qu'en empruntant à un tableau de Varotari, dit le Padovanino, que nous avons observé dans la galerie de



162

Faux Anges d'une Descente du Saint-Esprit.

Venise, les prétendus petits Anges que nous mettons sous les yeux de nos lecteurs, en prenant soin de leur donner des voiles dont le peintre n'avait pas songé à les pourvoir. Peut-on imaginer qu'un pareil groupe ait été jeté entre le Saint-Esprit et les apôtres comme pour en intercepter les grâces ?

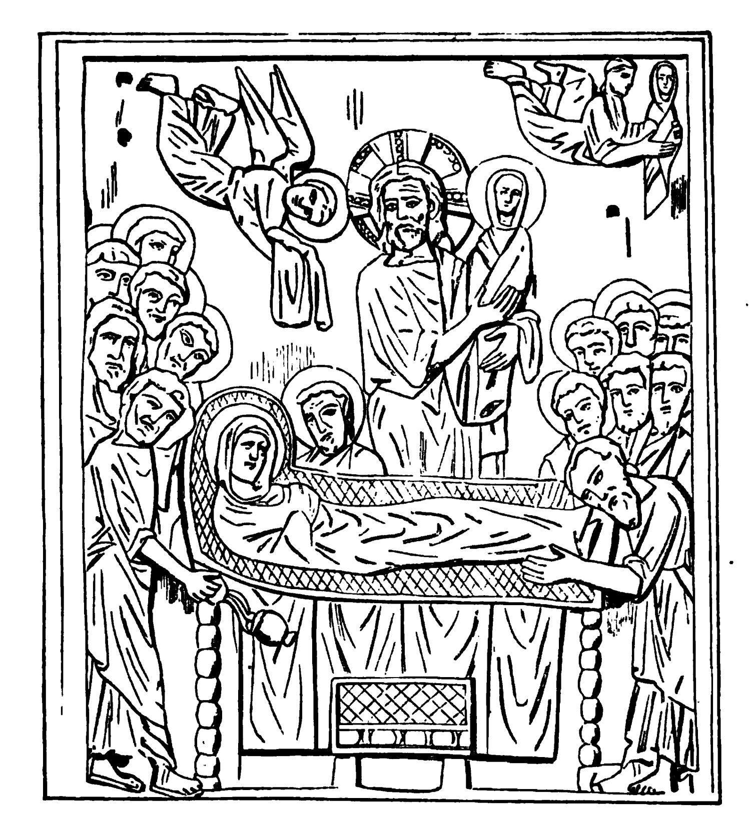
Voilà ce qu'avaient fait de l'art chrétien les maniéristes du XVIe siècle.

Au milieu de tant de sujets de tristesse, il est consolant pour nous de penser que, aujourd'hui, aucun artiste ne porterait jusque-là l'oubli des convenances, aveuglé par l'amour exagéré du pittoresque et du mouvement.

IV.

L'ASSOMPTION.

La fête de l'Assomption, l'une des plus solennelles de l'Église, nous offre un fondement solide pour suppléer au silence des saintes Écritures et assigner dans nos études, à ce mystère, la place qu'il tient effectivement dans les représentations de l'art. Le mot assomption (de *assumere*, recueillir) ne s'entend pas, à la rigueur, du corps sacré de Marie; il peut aussi s'appliquer à sa très-sainte âme, en tant qu'elle a d'abord été recueillie dans le sein de son divin Fils, et cette figure de langage, appli-



163

Mort de la sainte Vierge. (Musée de Cluny.)

quée quelquefois au commun des Saints, comme exprimant en général le passage de la vie mortelle à la vie béatifique, a été conservée aussi dans le langage de l'art. Pendant bien des siècles, pour représenter la mort de Marie, on l'a étendue sans vie sur un lit, entourée des apôtres et en présence du Sauveur qui tient, sous forme d'enfant, son âme entre ses bras. Nous en donnons un exemple d'après une tablette en ivoire du musée de Cluny (n° 396), attribuée au XIIe siècle. Cette représentation a été, pendant longtemps, principalement appliquée au mystère de l'Assomption.

La croyance à la résurrection de Marie a été tellement favorisée par l'Église, que très-probablement elle pourrait être définie comme article de foi, et que, en attendant, on ne pourrait la combattre, au dire de Benoît XIV, sans être taxé de témérité. Suivant les traditions les plus accréditées, Marie, après avoir payé son tribut à la mort, comme l'avait fait son divin Fils lui-même, serait ressuscitée à son exemple trois jours après sa mort ; son corps aurait donc été dans le tombeau, et l'on aurait célébré ses funérailles.

On voit déjà dans ces circonstances un juste motif de représenter, avec une sorte de préférence, la mort même de la très-sainte Vierge, ou plutôt l'assomption de son âme, comme ayant plus de prix encore que l'assomption de son corps, qui en devait être le complément. Mais il y a un autre motif qui explique mieux, peut-être, ce qui fut la pratique de l'art chrétien. L'assomption du corps de Marie s'accomplit mystérieusement et hors de tout regard humain. A des époques donc où l'on ne songeait pas à représenter le fait même de la résurrection du divin Sauveur, au moment précis de son accomplissement, il ne faut pas s'étonner que l'on n'ait pas non plus représenté le fait correspondant relatif à sa très-sainte Mère. Avant de représenter Marie comme montant au ciel, on l'a représentée comme y étant montée; de même que, longtemps avant de représenter Jésus ressuscitant, on le montre dans les apparitions qui suivirent sa résurrection. Marie, montée au ciel, est aussitôt couronnée, et les plus anciennes représentations qui nous paraissent pouvoir s'appliquer à l'assomption de son corps, la montrent dans la gloire céleste déjà assise à la droite du Fils de Dieu, par application de ces paroles : *Astitit regina a dextris tuis :* « la Reine s'est assise à votre droite ». (Voir pl. IX.) Mais alors il s'agit du couronnement de Marie, mystère distinct de son assomption, quoique lui tenant de très-près. A Sainte-Marie-Majeure, cette scène de son couronnement se rattache à celle de sa mort représentée immédiate-

ment au-dessous, au milieu d'une série de tableaux qui offrent dans une rangée inférieure un abrégé de sa vie. Dans les sculptures de beaucoup de nos cathédrales, au XIIIe et au XIVe siècles, le couronnement de Marie est de même, et plus expressément, associé à la représentation de sa mort comme son complément. Dans quelques-uns de ces monuments, où le très-saint corps de la Mère de Dieu est porté par les Anges après sa mort, on a pu croire qu'il avait déjà été rendu à une nouvelle vie; mais on n'a pas assez remarqué qu'alors même son âme en était séparée, puisqu'elle était représentée sous une figure distincte, avec la pensée, il est vrai, d'exprimer leur union prochaine. On s'en rend très-bien compte en suivant les légendes d'après lesquelles cette très-sainte âme, après avoir été recueillie par Jésus lui-même, aurait été portée au séjour céleste par les Anges — double circonstance que l'on observe sur notre ivoire — pour être ensuite, le troisième jour, ramenée dans le corps immaculé qu'elle devait désormais animer pour toujours.

La première fois que l'Assomption de Marie, en corps et en âme, a été plus directement représentée, à notre pleine connaissance, c'est dans les fresques d'Assise par Giunta de Pise, et la représentation y prend un caractère de généralité très-remarquable. Le tombeau où fut enseveli la Mère de Dieu est vide et ouvert; elle est dans une auréole au-dessus avec son divin Fils, qui fait un mouvement pour la presser entre ses bras. C'est là ce qui constitue la pensée propre à l'Assomption, *prendre avec soi* : que Jésus prenne dans ses bras l'âme de la sainte Vierge, selon le mode de représentation le plus usité alors, ou qu'il la prenne tout entière, corps et âme, comme dans le cas présent. Dans ce tableau, on pourrait croire que Marie monte au ciel, et que Jésus venu à sa rencontre y remonte avec elle. Mais l'auréole, supportée par des Anges, peut aussi être réputée représenter l'éternel séjour où Marie serait rendue, et que Jésus n'aurait pas quitté. Cette scène a pour témoin, non pas précisément les Apôtres, mais une foule innombrable au sein de laquelle on distingue deux rangées de personnages qui portent, les premiers des tiares et des mitres, les seconds des couronnes et des bonnets de docteur. Évidemment, c'est l'assemblée des élus ou l'Église entière célébrant, dans la durée des temps, l'Assomption de la sainte Vierge, lui rendant témoignage.

On voit par là que si les Apôtres étaient représentés, en pareille circonstance, avec leur nombre hiératique de douze, il faudrait l'entendre dans le même sens. Le fait même de la résurrection de Marie, de sa sortie

vivante du tombeau, ne doit pas avoir d'autres témoins que les Anges; si on s'en rapporte aux traditions, elles diront toutes que le tombeau où elle avait été ensevelie fut trouvé vide, mais non pas que les Apôtres l'aient vue en sortir. Au XIVe siècle, dans l'*Assomption* peinte au Campo-Santo de Pise, par Simon Memmi, la première peut-être où Marie soit représentée montant au ciel, si l'on admet que, dans le tableau de Giunta de Pise, elle y est déjà montée, les Apôtres ne sont point représentés, autour de Marie on ne voit que des Anges qui soulèvent son auréole ou qui la célèbrent, et au-dessus Jésus qui, saisissant lui-même le sommet de cette auréole, semble vouloir l'attirer tout à lui. Dans les deux tableaux de la Galerie du Vatican, où Raphaël — dans l'un de sa propre main, avec la suavité de sa première manière, dans l'autre avec l'aide de ses élèves et dans l'éclat de sa manière finale — a représenté le couronnement de la Vierge, on peut dire néanmoins que la pensée principale est celle du mystère de l'Assomption; on le peut, eu égard au tombeau où, à la place du corps de Marie, on ne voit plus que des fleurs : preuve qu'elle est montée au ciel, où en effet nous venons de voir qu'elle était couronnée. Là, les Apôtres sont présents, mais uniquement pour constater que le corps de Marie n'est plus où ils l'avaient mis; et si leurs yeux s'élèvent vers les cieux où elle est rendue, c'est afin d'exprimer l'idée de la contemplation qui peut spirituellement y transporter leurs âmes, mais non avec la pensée que leurs regards mortels puissent pénétrer jusque là-haut.

Nous ne croyons pas en effet que l'Assomption de Marie, son corps et son âme réunis, ait été représentée, avec les Apôtres comme témoins directs de sa montée au ciel, avant l'époque du plein naturalisme que fit prévaloir la Renaissance. D'après quelques légendes, de celles qui ont le moins d'autorité, mais qui n'en ont pas moins été très-populaires, Marie montant au ciel aurait eu cependant un témoin : ce serait saint Thomas; en se faisant apercevoir de lui, elle aurait laissé tomber sa ceinture comme un gage dont il serait demeuré le premier dépositaire. Il la tient en effet à la main dans le premier des deux tableaux de Raphaël. Au XIVe et au XVe siècle, on le mit souvent en scène pour rendre ou pour rappeler cet épisode légendaire; nous reproduisons comme exemple une vignette des Heures de Simon Vostre, où l'apôtre reçoit la ceinture des mains d'un Ange, tandis que la Mère de Dieu monte au ciel.

La composition de Luca della Robbia, dont nous reproduisons la partie centrale, a un autre caractère : dans cette composition, la pensée de l'Assomp-

tion de Marie est généralisée dans un sentiment mystique ; saint Thomas est représenté dans le bas, près du tombeau rempli de fleurs, avec d'autres



164

La ceinture de Marie donnée à saint Thomas.

Saints, appelés là par des raisons de patronage particulières : saint François d'Assise, saint Georges et un autre saint martyr imparfaitement caracté-



165

Assomption. (Luca della Robbia.)

risé ; et l'apôtre reçoit la ceinture des mains de Marie, comme la caractéristique qui lui est propre à lui-même.

Tout autre est le genre dont le Titien a donné le plus célèbre exemple dans l'Assomption de la galerie de Venise. Dans ce tableau, cependant, les poses trop forcées de la Vierge, des Apôtres, des Anges, nuisent au sentiment, mais ils ne l'étouffent pas. Quelques-uns, moins agités que les autres dans leurs mouvements, aiment, admirent, prient véritablement ; il y a de la suavité surtout dans la tête de Marie ; elle goûte déjà les douceurs de la contemplation divine ; et l'on sent que le peintre n'a pas oublié tout ce qu'il avait appris dans l'école de Bellini. Les défauts du genre s'aggravent, sans la compensation des mêmes qualités dans les tableaux du Tintoret et de Paul Véronèse, de la même galerie, dans ceux d'Annibal et Augustin Carrache à Bologne, de Rubens à Anvers, etc.

Pour nous, dissuadant de cette manière de représenter l'Assomption de Marie par une sorte d'explosion toute matérielle, nous conseillerons avec Ayala, ou de montrer « la très-sainte Mère de Dieu, toujours Vierge, déjà



166

Ange célébrant le Couronnement de Marie.

« parvenue dans les hauteurs célestes, ornée de vêtements précieux, pleine « de charme et de beauté, appuyée sur son bien-aimé, selon les paroles « du saint cantique » (VIII, 5), ou de la montrer y montant dans une auréole soulevée par les Anges. Aux Anges aussi il appartient de la célébrer soit

lorsqu'elle s'élève vers les demeures éternelles, soit lorsqu'elle y est couronnée ; et comme un excellent modèle des dispositions que ces esprits bienheureux doivent apporter dans un rôle si doux, nous donnons ici un de ceux qui ont été représentés à Milan, dans l'église de Saint-Simplicien, par Ambrogio Borgogone, dans la grande scène du Couronnement de la très-sainte Vierge.

V.

L'APOCALYPSE.

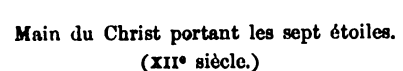
Jésus-Christ, Fils de Dieu, Fils de Marie, est assis à la droite de son Père; à côté de lui il a fait asseoir sa très-sainte Mère sur un trône éternel; il règne à jamais, elle règne avec lui. L'Église est fondée sur une pierre inébranlable; elle va s'étendre dans le monde entier, et, comme un grand arbre, l'abriter de ses branches. Mais ces victoires, ces progrès, cette puissance ne s'obtiendront pas sans combat : les luttes, les épreuves, les triomphes de l'Église sont le sujet du livre prophétique de l'Apocalypse. Ce livre offre, dans son ensemble , un spectacle grandiose. Mais saisir tous les fils de ce drame compliqué et en rendre avec succès les faces changeantes, est aussi difficile pour l'artiste que l'interprétation en détail de ces visions mystérieuses, pour les hommes les plus versés dans l'étude des saintes Écritures. Un petit nombre de figures devront suffire pour donner l'idée, en les concentrant, de chacune de ces grandes scènes où se meuvent tant d'hommes et de choses ; et pour suppléer à tant de mouvement, on s'efforcera de donner à ces figures un caractère solennel et grandiose.

A ses meilleures époques, l'art chrétien a puisé dans l'Apocalypse ses inspirations les plus larges et les plus profondes. A peine sorti des Catacombes, il lui emprunta principalement les éléments de composition dont il se servit au point culminant des nouvelles basiliques pour célébrer le vainqueur divin et son Église, pour le représenter comme le principe et la fin, l'*alpha* et l'*oméga* de toutes choses.

Si l'on veut de plus près suivre la marche de l'Apocalypse sans entrer dans des détails qui entraîneraient à la confusion, il faut l'observer: « Trois « grandes scènes dominent les visions de saint Jean et en tracent le par- « tage », dit très-bien le P. Cahier : « 1° la manifestation du Fils sur la

« terre et sa parole; 2° sa grandeur dans le ciel et son action continuelle « dans le temps, pour gouverner le monde jusqu'à la consommation des « âges; 3° son triomphe enfin, et le règne immortel de ses serviteurs avec « lui, après que les siècles auront achevé leur cours. » Ce partage a servi de base à la composition du vitrail de l'Apocalypse à Bourges. A prendre chaque figure en détail, on n'est pas astreint, pas plus que l'auteur de cette verrière, à leur donner des dispositions identiques à celles des descriptions de saint Jean; ordinairement ce ne serait pas possible. On ne sait même pas, par exemple, comment définir ce glaive aigu des deux côtés, *ex utraque parte acutus,* qui sortait de la bouche du Fils de l'Homme. Serait-ce une épée à deux tranchants, ou à deux pointes, avec une poignée au milieu? et comment mettre des étoiles dans la main? Pour le glaive





167

Main du Christ portant les sept étoiles. (XII° siècle.)



168

Main du Christ entourée des sept étoiles. (XVIII° siècle.)

comme pour les étoiles, nous croyons, tout en étant bien éloigné de penser qu'on doive l'imposer comme règle, qu'on ne peut guère mieux faire qu'on ne l'a fait au XII° siècle, dans les sculptures, d'ailleurs grossières, de la porte de l'église, à la Lande de Cubzac. Par un procédé tout archaïque, on a étalé le glaive franchement sur le côté comme un symbole, à peu de distance de la bouche sacrée dont il est réputé sorti. Les sept étoiles sont mises en pendant de l'autre côté, et renfermées dans un disque qui ne porte que légèrement sur la main, comme on le voit dans notre vignette 167. L'idée est ainsi exprimée tout entière. On ne l'a pas mieux rendue quand on a suspendu sept étoiles de carton, une devant la main du Sauveur, six tout autour, comme dans l'exemple que nous empruntons à une Bible publiée à Mons en 1713.

Passant à la seconde vision, nous ferons observer que saint Jean ne dit pas qu'il ait distingué les traits de la figure divine qui lui apparut assise sur le trône suprême; il semblerait au contraire que ces traits avaient trop d'éclat pour qu'il fût possible de les distinguer. Cependant, dès qu'on est fixé sur la manière de représenter le Père éternel ou Dieu le Père, cette image ne peut offrir aucune difficulté. On abaisse le ton à la hauteur de ses moyens; mais aussi, par là même, on doit sentir de plus en plus la nécessité, pour n'être pas trop au-dessous de son sujet, de parler à l'esprit plutôt qu'aux yeux. La représentation des quatre animaux est elle-même parfaitement déterminée par l'usage; on ne cherchera point à réunir, pour chacun d'eux, quatre têtes sur un même corps, conformément à la vision d'Ezéchiel; on ne se croira même pas astreint à leur attribuer six ailes semées d'yeux de toutes parts, comme dans celle de saint Jean. Il suffira de quatre figures ailées; c'est par la transformation de leurs types, par le souffle inspiré s'exhalant de leurs physionomies, que ces figures d'aigle, d'homme, de lion et de taureau, se montreront digne du rôle insigne qu'elles sont appelées à jouer immédiatement autour du trône de Dieu. Relativement aux vieillards, obligé de choisir entre diverses situations et de n'en exprimer qu'une seule, il ne sera pas défendu de prendre des moyens qui ne sont pas littéralement donnés dans le texte sacré pour en rendre plusieurs autres, comme, par exemple, de suspendre les vases devant les vieillards, tandis qu'ils touchent de leurs harpes.

Bien moins encore fera-t-on une loi aux artistes de chercher comment disposer sur la tête de l'Agneau les sept cornes et les sept yeux. Il est facile de ranger les premières en forme d'aigrette; on l'a fait quelquefois; mais on a pu s'en dispenser avec d'autant plus de raison que, ainsi disposées, les cornes semblent un panache et un ornement plutôt qu'elles ne donnent idée de la force qu'elles devraient exprimer. Quant aux yeux répartis sur la face, ils donneraient un aspect monstrueux, qu'il faut à tout prix éviter. Tout ce qu'on pourrait faire, c'est de les placer au pied des cornes, auxquels ils ne feraient qu'ajouter dans le sens de l'idée d'ornementation, qui n'est pas la vraie.

Ne pouvant suivre le livre sacré dans tous les détails des représentations que l'on peut en tirer, avant d'arriver à la troisième vision, nous nous arrêterons seulement un instant à considérer les quatre cavaliers, à raison de l'importance qui leur a été donnée dans les productions de l'art. Ces cavaliers montés, le premier sur un cheval blanc, le second sur un cheval roux, le

troisième sur un cheval noir, le quatrième sur un cheval d'une pâleur livide, ont pour trait commun d'être des combattants. Les interprètes des saintes Écritures s'accordent à considérer le premier comme représentant Notre-Seigneur Jésus-Christ lui-même. D'un autre côté, il est certain que le dernier des quatre cavaliers représente la mort ; il paraît clair en même temps que le second et le troisième représentent la guerre et la famine. Comment accorder que l'auteur de la vie, le divin Sauveur, soit en quelque sorte assimilé à des fléaux ? Il faut bien qu'il y ait un moyen de tout arranger : pour le tenter sans aller jusqu'au fond de la difficulté, il nous suffit de déterminer le caractère qu'il convient de donner à ces quatre merveilleux combattants.

Le premier cavalier représente Celui-là même qui est le maître, et qui dirige dans l'intérêt du bien tous les agents de destruction qui vien-



169

Les quatre Cavaliers de l'Apocalypse.

nent du mal; mais il le représente à certains égards seulement, et il peut représenter autre chose. On ne lui attribue donc pas en propre les traits mêmes de notre divin Sauveur; nous ne nous souvenons pas qu'on l'ait jamais fait, mais il convient de l'imaginer comme un noble et vaillant guerrier. Les autres cavaliers doivent participer de son caractère, puisqu'ils lui sont associés et qu'ils sont à ses ordres. Ils se rapprocheront de lui cependant et s'en éloigneront par degrés : la guerre aura quelque

chose de plus noble que la famine, et l'on sentira, en voyant venir la mort la dernière, que c'est un remède extrême, et que, par rapport au vainqueur des âmes, à bien des égards elle est son contraire. Quant à la vignette que nous donnons d'après Damien Maraffi, elle ne saurait être prise pour un modèle, ce n'est qu'un exemple.

Pour la représentation en général des puissances du mal dans l'Apocalypse, on peut s'en rapporter à ce que nous avons dit précédemment (p. 265.)

Toutes ces puissances sont vaincues, le triomphe est complet; la cité du mal est renversée ; c'est en vain que les sectateurs se lamentent : elle ne se relèvera plus de ses ruines. La cité des élus, au contraire, apparaît triomphante, et le divin Époux va célébrer avec elle ses noces éternelles. C'est le sujet principal de la troisième vision. Pour représenter à la lettre le Christ triomphant comme le dépeint l'Apôtre, il faudrait le faire monter sur son cheval de bataille. Le peintre verrier de Bourges a cru rendre la même idée par des équivalents, en le montrant suspendu dans une auréole resplendissante, la croix de la Résurrection à la main, ce mode de représentation s'harmonisant mieux avec l'ensemble de sa composition. Le Christ est vainqueur, voilà la pensée essentielle ; et au fond de cette pensée se trouve celle-ci : il est vainqueur par sa Résurrection et par son Ascension, par son second avénement en tant que souverain Juge.

VI.

LES FINS DERNIÈRES.

L'APOCALYPSE nous a mené jusqu'à la fin des temps, jusqu'à la consommation de toutes choses. Toutes les fins dernières de l'homme et du monde y sont mises en scène : on y voit apparaître la Mort, le Jugement, le Paradis et l'Enfer. Mais l'aspect qu'elles prennent dans le livre prophétique de saint Jean n'est pas le seul sous lequel elles puissent être représentées.

On chercherait vainement des représentations de la mort dans l'art chrétien primitif, car alors on ne s'attachait qu'à des pensées de vie. Il faut descendre au XIVe siècle pour voir la mort représentée comme sujet principal.

La manière la plus chrétienne de l'envisager, celle par conséquent qu'il

convient le mieux de représenter dans l'art qui veut être chrétien, consiste à la faire apparaître comme prélude du jugement, de telle sorte que par la mort l'on voit s'ouvrir la destinée à jamais heureuse ou malheureuse dont elle est la porte.

Nous ne croyons pas que le Jugement lui-même ait été mis en scène d'une manière vraiment directe et solennelle beaucoup avant le XIIe siècle, et nous le voyons apparaître comme un trait caractéristique de la nouvelle phase de l'ascétisme et de l'art chrétien qui acheva alors de prévaloir. Le souverain Juge devient la forme principale donnée au Christ triomphant, et c'est en vue de son triomphe plus encore que des terreurs que doivent inspirer ses jugements qu'on le voit surtout apparaître. Pendant tout le XIIIe siècle, et même dans la statuaire du XIVe, où cependant le sort des élus et celui des réprouvés sont l'objet des scènes les plus variées et les plus dramatiques, il conserve personnellement, au-dessus de toutes les péripéties de ce drame émouvant, un grand caractère de calme et d'impassibilité. Il ne s'incline pas vers la droite, il ne fait pas un geste de répulsion vers la gauche : « Me voilà », semble-t-il dire dans sa majesté, les deux mains également levées. C'est beau ! Il ne faut pas méconnaître cependant qu'on a pu faire beau autrement. Entré plus avant dans la poésie des sentiments, Orcagna assurément a mérité d'être loué à son tour, lorsqu'il a représenté le Christ de son *Jugement* à Pise, découvrant d'une main la plaie de son côté et montrant l'autre main percée elle-même pour attester, en se tournant vers les coupables, qu'il a tout fait pour les sauver, et qu'ils sont eux-mêmes les seuls auteurs du malheur éternel auquel ils se voient condamnés.

L'attention, dans ce tableau, est ainsi portée principalement vers les réprouvés. Le Beato Angelico, qui la porte de préférence vers les élus, a, dans le plus complet de ses *Jugements derniers*, à l'Académie de Florence, dirigé les yeux du Sauveur vers la droite, tandis que le revers de sa main gauche, peu tendue toutefois, annonce suffisamment l'arrêt qui frappe les maudits. Dans la vignette de Simon Vostre que nous reproduisons (en faisant remarquer que notre dessinateur sur bois a interverti l'ordre de la droite à la gauche), le sentiment est analogue ; on ne voit pas les réprouvés, mais ils sont rejetés au bas de la page, dans une vignette accessoire.

Il faut toujours que l'horreur se trouve quelque part, quand on traite un pareil sujet, et nous ne saurions blâmer Michel-Ange d'en avoir imprimé le sentiment à sa composition tout entière, s'il eût d'ailleurs, avec ce sen-

timent même, su maintenir le Juge, puis les Anges, puis les Saints qui forment sa cour et les élus qui montent au ciel, dans un caractère qui pût leur convenir. Nous comprenons que, indigné de tout ce qui, sur la terre, appelle la justice divine, on ne montre dans le Christ que le vengeur de



170

Jugement dernier. (Heures de Simon Vostre.)

tous les crimes. A Orvieto aussi, le Christ, que nous avons cru longtemps de la main de Fra Angelico, mais que, mieux informé, nous estimons maintenant plutôt de celle de Luca Signorelli, repousse vivement les damnés : il n'eût pas fallu aller au delà de son mouvement de vive répulsion. Le Christ de Michel-Ange ne repousse pas seulement les damnés, il semble

vouloir les frapper comme dans un accès d'emportement et les écraser de sa force herculéenne.

Ce n'est pas que nous ne reconnaissions, nous aimons à le répéter, ce qui doit assurer à cette œuvre grandiose une part toujours légitime d'admiration. Elle est marquée dans son ensemble au coin du génie, et ce génie s'est inspiré d'une grande pensée chrétienne : la terreur des jugements de Dieu. Nous lui accordons le pouvoir de saisir les âmes ; nous ne saurions admettre qu'elle puisse servir en rien de guide aux artistes chrétiens.

Aussitôt le signal donné par les Anges, tous les morts sortent du tombeau, ils comparaissent devant le tribunal suprême, ils attendent leur sentence, ils sont jugés, ils sont séparés, ils jouissent de leur béatitude, ou ils ressentent déjà le poids de leur éternel opprobre, et pour eux les supplices commencent. Le plus souvent, en conséquence, l'enfer a été représenté comme une dépendance du jugement dernier, à part les cas où il est personnifié par la gueule monstrueuse dont nous avons parlé précédemment. Alors il est considéré comme une puissance. Ici ce n'est plus la puissance infernale que nous avons en vue, mais le séjour même des éternels tourments, leur juste et terrible répartition. Pour bien caractériser l'enfer à ce point de vue, il suffit de ces tourments eux-mêmes. Un seul damné torturé par un démon, et c'en est assez pour en résumer la pensée. Le meilleur moyen de donner du développement à cette pensée, c'est de distribuer les supplices en plusieurs sections, selon la nature et la gravité des péchés, pour montrer que la justice divine s'exerce toujours avec poids et mesure, même sur les malheureux qui ont mérité d'en ressentir les irremédiables rigueurs.

Écartant de leurs yeux toute image sinistre, les premiers chrétiens, dans leurs représentations, ne nous offriront rien de ce genre ; nous y trouverons au contraire des images du bonheur céleste. Telle est la signification des deux colombes affrontées devant un arbre verdoyant, peintes au commencement du IIe siècle dans la crypte de Sainte-Lucine. Les repas, fréquemment représentés dans les Catacombes, étaient aussi une image du festin des noces éternelles. Des arbres entremêlés de fleurs suffisaient pour exprimer la même idée, selon les termes de saint Paulin, *cœleste nemus paradisi*, « les célestes bocages du paradis ». Plus tard on associa volontiers cette image avec celle du sein d'Abraham. Nous en avons un exemple sur la dalmatique impériale de la basilique de Saint-

Pierre. On y voit aussi, et de même dans d'autres compositions analogues, le bon larron, désigné par sa croix, pour mieux caractériser le séjour de la béatitude. L'idée du sein d'Abraham est, dès lors, puis dans tout le moyen âge, et encore aujourd'hui dans la Grèce moderne, exprimée au moyen d'un vieillard qui porte de petites figures humaines, c'est-à-dire des âmes, dans les pans de sa robe. Quelquefois, à Abraham on associe deux autres figures semblables, qui sont celles d'Isaac et de Jacob. L'état de béatitude a été quelquefois caractérisé, dans l'antiquité chrétienne, par le fait d'être rapproché de Marie dans l'attitude d'Orante exprimant l'union avec Dieu. La cité céleste a été représentée, au IXe siècle, dans la mosaïque de Sainte-Praxède, à Rome, par une enceinte fortifiée, où sont admis les élus par les Anges. Dans d'autres compositions postérieures, cet office est rempli par saint Pierre. Au moyen âge, il est des coupoles où



171
Saintes dans la béatitude. (Fra Angelico.)

l'on a rangé les élus par zones concentriques autour du Sauveur; au XVIIe siècle, dans la coupole de Saint-André-della-Valle, à Rome, Lanfranc s'est surtout attaché à saisir les yeux en suspendant ces mêmes élus dans les airs, d'une manière vive et pittoresque ; mais ce n'est pas là le moyen d'atteindre les âmes ; c'est au contraire dans les petits et modestes tableaux de Fra Angelico que nous irons chercher la plus parfaite image que l'art soit capable de donner, sur la terre, des joies du ciel. Le peintre angélique n'a pas pris à tâche, que nous sachions, de représenter pour elle-même la patrie bienheureuse ; mais il l'a mise en scène toutes les fois qu'il a représenté le couronnement de la sainte Vierge. Et il n'est pas un des saints qu'il a peints alors, qui, pris à part, ne puisse à lui seul résumer tout ce que la pensée d'un bonheur toujours pur, neuf et sans fin, peut avoir de mieux fait pour éternellement nous ravir.

QUATRIÈME PARTIE

ICONOGRAPHIE DES SAINTS

EXPOSÉ PRÉLIMINAIRE.

Après les principaux mystères de notre foi, les saints tiennent la place la plus grande dans la liturgie de l'Église : ils doivent donc trouver une place analogue dans l'art chrétien, qui se rattache par tant de liens à ces rites sacrés.

Dans l'antiquité chrétienne, on voit promptement apparaître le culte des saints patrons et les honneurs qui leur sont rendus au moyen de leur image. C'étaient les fondateurs de l'Église particulière, fondateurs aussi, à Rome, de l'Église universelle ; c'étaient les martyrs qui avaient le mieux illustré le lieu par l'effusion de leur sang, et cette qualité, encore à Rome, se trouvait réunie sur les têtes des apôtres saint Pierre et saint Paul. Après eux, vinrent, dans la suite, saint Laurent, sainte Agnès, honorés, dans la capitale du monde, comme les héros de ses plus glorieux combats, et aussi, ce semble, comme des types d'une certaine excellence pour représenter soit le martyre, soit la virginité : un peu comme saint Pierre et saint Paul étaient eux-mêmes les types de l'apostolat. Il ne faut pas perdre de vue, en effet, le caractère de généralité que prenaient facilement toutes les idées dans ces temps primitifs. Gardons-nous bien de croire que ce fut au détriment soit des honneurs personnels rendus aux saints, soit de la vérité et de l'importance des faits. Généralisés quant à leur signification, les faits n'en étaient que mieux attestés, et les personnes n'en étaient que mieux honorées *in Christo*, c'est-à-dire en Notre-Seigneur Jésus-Christ.

En effet, les saints, dans les anciens monuments, sont ordinairement représentés dans des rapports directs avec le divin Sauveur, rapports exprimés par la représentation même, soit qu'ils occupent sa place, soit qu'on les

ait rangés à côté de lui, comme faisant partie de sa cour (pl. IV, VII). Au moyen âge, la représentation des saints prend un caractère beaucoup plus individuel, et c'est alors que l'on muultiplie et que l'on précise les emblèmes et les attributs propres à les caractériser ; c'est alors aussi que l'on représente leurs histoires et leurs légendes avec un long développement.

On ne saurait attendre de nous que nous passions tous les saints en revue ; nous ne pourrons parler que très-succinctement de ceux mêmes que nous prendrons pour type de chaque catégorie. C'est, en effet, par catégories liturgiques que nous nous proposons de procéder, en suivant l'ordre tracé par les litanies des saints. Dans ces litanies, on invoque d'abord, avec saint Jean-Baptiste, les Patriarches et les Prophètes, c'est-à-dire en général les saints de l'ancienne loi : nous leur consacrerons en conséquence quelques mots. Nous comprenons qu'à certains égards il eût paru mieux d'épuiser le sujet lorsque nous nous sommes occupé des mystères de l'Ancien Testament ; mais saint Jean-Baptiste et les Apôtres figurent de même, comme acteurs, dans les faits évangéliques, et nous ne pouvions y mêler l'exposé de leurs types et de leurs attributs sans confusion.

Nous avons donc cru préférable de traiter parallèlement des mystères et des faits d'une part, des représentations plus spécialement personnelles d'autre part. On comprend d'ailleurs que les différentes parties de cet ouvrage sont destinées à se compléter réciproquement, à se servir d'éclaircissement les unes aux autres. Après donc être revenu sur les saints de l'ancienne loi, dans les conditions et la mesure ainsi exprimées ; nous nous attachons aux apôtres et aux martyrs, puis aux confesseurs et enfin aux vierges et aux saintes femmes. Moins nous pouvons nous étendre sur les saints mêmes dont nous parlerons en particulier, plus il est nécessaire de déterminer les caractères et les caractéristiques communs à chacun de leurs groupes, et l'on apprendra d'autant mieux à le faire que l'on sera mieux fixé en général sur le caractère des saints et la manière de les caractériser : c'est pourquoi nous commençons par exposer à ce sujet de rapides observations.

CHAPITRE I

DES SAINTS EN GÉNÉRAL

I.

CARACTÈRES DES SAINTS.

Le plus habile maniement du pinceau ne saurait suffire pour faire un tableau d'un vrai mérite; il y faut l'intelligence de son sujet, et pour faire un bon portrait, il faut avoir saisi le caractère de la personne. Pour bien représenter les saints, il faut d'abord se faire une idée juste de la sainteté. La sainteté consiste dans l'union avec Dieu, dans une assimilation telle avec Notre-Seigneur Jésus-Christ, par l'effet de sa grâce et par la vertu de ses mérites, que toutes nos pensées, toutes nos affections, toutes nos actions soient conformes à ce qu'il pense, à ce qu'il veut, à ce qu'il demande de nous. Entretenant ainsi un commerce habituel avec l'intelligence suprême, le saint y puise une élévation qui le met bien au-dessus de ce qu'on pourrait naturellement attendre de son esprit et de son savoir. Mais Dieu surtout est un père, et ce que l'on puise principalement dans ces rapports intimes avec lui, c'est la sérénité et la paix. C'est pourquoi le trait vraiment caractéristique des saints, de tous les saints, c'est la sérénité et la paix. Prenez-les dans la rigueur des plus cruels tourments que, dans un esprit de pénitence, ils puissent s'infliger à eux-mêmes; prenez-les dans la chaleur la plus vive du zèle, s'armant contre le vice pour protéger la vertu; prenez-les dans les élans de la contemplation, dans les transports de l'extase, vous trouverez toujours sur leur physionomie un fond de sérénité inaltérable.

Ce qui relève et ce qui apaise, voilà ce qu'il faut savoir exprimer dans une figure, pour la rendre capable de bien représenter un saint. Ces vaillants athlètes sont sortis du milieu commun à tous les autres hommes : il

n'est donc pas à dire que, à prendre leurs traits dans la disposition fondamentale et native de chacun d'eux, ils aient une distinction exceptionnelle, et réunissent dans un accord parfait les lignes de la beauté. Ainsi nous ne raisonnerons pas pour tous les saints comme nous l'avons fait pour Jésus, pour Marie et pour la lignée royale et choisie dont ils sont issus. Cependant, il n'est pas douteux que, dans la patrie céleste, les saints rivalisent tous de beauté, de la manière la plus admirable, en conservant chacun les traits caractéristiques de son type. Les procédés de l'art nous mettent en voie de comprendre comment cela peut se faire. Une charge paraît d'autant plus ressemblante, qu'elle exagère les parties les plus remarquées d'un visage. Le contraire est possible. Avec un talent élevé, on idéalise une figure, en relevant tous ses côtés nobles; et, moins reconnaissable pour le vulgaire, un portrait ainsi conçu satisfait mieux ceux qui ont apprécié dans la personne tout ce que l'on exprime dans l'image.

Ce qui serait une flatterie appliquée aux grandeurs et aux succès souvent menteurs de ce monde, n'a rien d'exagéré quand il s'adresse aux princes de la cité céleste. De même en peinture, tandis qu'un portrait flatté, dans les conditions ordinaires de la vie, devient facilement un portrait faux en tous points, il se peut que flatter un portrait de saint ne soit qu'un effort pour le représenter dans la vérité des traits qui désormais lui appartiennent définitivement, puisque ce sont ceux avec lesquels il doit ressusciter.

Nous n'en conclurons pas qu'il soit à propos de transformer tous les portraits des saints en les idéalisant; nous ferons une distinction; il est bon d'avoir des portraits des saints qui ne soient que des portraits, et auxquels s'attache surtout un culte de souvenir; mais là où les images des saints sont de plus l'objet d'un culte d'honneur et de protection, de l'honneur qu'on leur rend et de la protection que l'on en attend, dans l'église, sur l'autel, on ne manquera pas à la vérité en les idéalisant. D'ailleurs, il y a quelque chose qu'il faut savoir toujours rendre, même quand, en les représentant, on veut rester dans les termes stricts d'un portrait : c'est la sérénité du regard, l'élévation de la physionomie; et la modification qui en résulte dans la conformation des traits permanents, tendra, on peut en être sûr, à corriger déjà ce qu'ils pourraient avoir de défectueux ; elle diminuera la saillie là où elle s'exagère, elle atténuera la dépression là où elle est trop grande, et c'est en avançant un peu plus dans la voie ainsi indiquée que l'on peut, sans le fausser, idéaliser un type de visage.

De la très-grande majorité des saints il ne nous reste aucun portrait. Libre alors à l'artiste d'imaginer un type de visage pour le saint qu'il a mission de représenter; ou, avec bien plus de raison, il en choisira un parmi ceux qui lui ont été précédemment attribués.

Il est très-probable que les traits des apôtres saint Pierre et saint Paul nous ont été conservés assez approximativement ; il faut ensuite descendre jusqu'au grand pape saint Grégoire, pour trouver un saint dont on ait des images qui puissent être dérivées d'un véritable portrait, et jusqu'à l'empereur saint Henri au XIe siècle, pour en trouver un dont on en ait conservé des images contemporaines, que l'on puisse avec probabilité considérer comme plus ou moins ressemblantes. Nous en reproduisons une d'après une agrafe en émail du musée du Louvre.

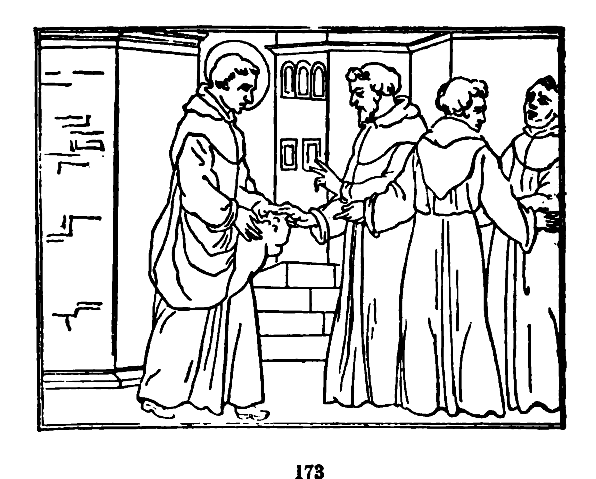
Il y a lieu de croire que le XIIIe siècle nous a laissé des portraits de saint François, exécutés de souvenir peu après sa mort, et d'une ressemblance elle-même approximative : il n'est pas impossible qu'il en soit de même pour saint Dominique. Nous reproduirons un sceau de saint Louis, et la tête d'une statuette provenant de la Sainte-Chapelle, qui nous représentent probablement à peu près les véritables traits du saint roi, à des âges différents. Ce n'est qu'à partir du XVIe siècle que l'on a conservé en assez grand nombre des portraits des saints; et encore tous ceux que l'on possède de cette époque ne sont-ils pas très-authentiques. Mais où l'on peut étudier avec le plus de fruit des types de saints, c'est sur nos contemporains qui par leurs vertus ont donné lieu de faire espérer qu'ils seraient un jour comptés au nombre de ces héros de notre foi.



172

Tête de saint Henri, au Louvre.

La vie du chrétien est une vie surnaturelle, en tant qu'elle consiste dans l'union avec Dieu, en tant que le chrétien naît par le baptême, que sa vie s'entretient par les sacrements, et qu'elle se résout sans finir dans la béatitude éternelle. Tout ce qui, dans nos pensées, dans nos actions, n'est pas surnaturalisé par la grâce, est chez nous œuvre de mort, sinon parce que notre âme en reçoit la mort, au moins dans ce sens que ce sont des œuvres mortes, illusoires, sans profit, sans mérite pour le ciel. Chez les saints, ces œuvres que la grâce n'a pas surnaturalisés sont rares, fugitives, promptement et surabondamment réparées ; il faut pour cela que la grâce, chez eux, se soit rendue maîtresse de la nature à un degré supérieur, qui constitue un état plus spécialement surnaturel, et Dieu, par rapport à ceux qui s'y sont élevés, a des règles de conduite particulières, d'après lesquelles il leur accorde avec facilité des dons et des priviléges intellectuels et



173

Saint Diègle d'Alcala et le miracle des roses.

corporels, des faveurs de tout genre, qui sont rares ou sans exemple pour les autres hommes. Nous parlons de règles de conduite : en effet, on voit dans la Vie des saints, quand les conditions et les caractères sont analogues, se renouveler fréquemment les mêmes faveurs. Voici, par exemple, le gracieux miracle des roses : sainte Elisabeth de Hongrie la princesse, sainte Rose de Viterbe, sainte Germaine Cousin, les humbles paysannes, également naïves, également pleines d'amour pour les pauvres, leur portent furtivement du pain dans les pans de leurs robes ; elles sont surprises, la saison est rigoureuse, et ces aliments qui vont les trahir se chan-

gent en douces fleurs. Le même miracle se retrouve dans la Vie de saint Diègue ou Didace d'Alcala, de l'Ordre des Franciscains, alors portier de son couvent, dans un cas semblable, et nous venons de reproduire une vignette qui le représente.

Les solitaires dans les déserts de l'Égypte et de la Syrie, les moines d'Occident au milieu des forêts, se rencontrent avec les bêtes féroces qui les habitent, et rien de plus commun que de voir les lions se mettre au service des premiers, les loups et les ours obéir aux seconds. Voici un bas-relief du XIe ou XIIe siècle publié par le P. Arthur Martin, et qui se trouve dans l'église de Saint-Thomas, à Strasbourg. On y voit un saint évêque, que l'on croit saint Florent, entre une femme qui le supplie de lui faire rendre sa brebis qu'un loup lui a ravie, et le loup qui la rapporte.



174

Le loup rapportant la brebis.

Acquérant en partie les prérogatives des corps glorieux, il n'est pas rare que les saints, dans l'extase, soient soulevés de terre comme si leurs corps étaient affranchis des lois de la pesanteur. Cet état était devenu habituel chez saint Joseph de Cupertino, en plein XVIIe siècle, c'est-à-dire à une époque où les faits soumis à des investigations rigoureuses ne peuvent se confondre avec la légende. Nous reproduisons la partie centrale d'une estampe où il est représenté s'élevant dans les airs et élevant avec lui une croix pour la planter. Ce que nous voulons faire remarquer, c'est la simplicité avec laquelle s'accomplit une chose aussi prodigieuse. Ce bon religieux était en effet la simplicité même, et il paraît clair que c'est à raison de cette simplicité qu'il fut élevé si haut dans les voies surnaturelles. La conclusion à tirer de ces observations, c'est que, pour bien rendre le caractère des saints dans l'accomplissement de leurs actions mi-

raculeuses spécialement, il faut les leur faire accomplir avec une grande simplicité.

Au sein de notre Europe, où tout désormais se discute et se raisonne, où la poésie même n'a plus rien de spontané, c'est par l'éclat des vertus et



175

Saint Joseph de Cupertino plantant une croix.

la sûreté de la doctrine que brillent les saints, plus que par la manifestation extérieure de ces dons merveilleux dont Dieu cependant ne cesse de les combler. C'est aussi principalement pour les bienfaits qu'on en reçoit dans l'ordre temporel qu'on apprécie les saints. Saint Vincent de Paul, par exemple, est surtout exalté pour toutes les misères corporelles qu'il a soulagées. Sa sainteté a un caractère d'ailleurs si sage et si posé, que l'on craindrait d'en altérer la couleur, si l'on mettait en relief dans sa vie quelque autre merveille que ce soit, outre la multiplicité et le succès de ses pieuses entreprises.

Dieu ainsi se proportionne à tous les temps et à toutes les circonstances, et il n'en est que plus admirable dans ses saints.

II.

CARACTÉRISTIQUES DES SAINTS.

A L'UNITÉ d'une admirable et commune ressemblance avec Notre-Seigneur Jésus-Christ leur maître et leur modèle, tous les saints dans le ciel associent une variété non moins merveilleuse de traits et de physionomies, en rapport, pour chacun, avec son rôle sur la terre et son rang dans la patrie bienheureuse. Pas un œil là-haut qui ne saisisse sans hésitation et sans effort cette infinité de nuances toutes nécessaires à l'harmonie de l'ensemble. Nous demandons aux artistes vraiment dignes de ce nom, de se pénétrer du vrai caractère des saints qu'ils ont à représenter. Mais il ne faut pas méconnaître la difficulté où l'on est communément de le bien faire ; il est donc bon de recourir à ce moyen facile de faire reconnaître les saints, qui consiste à leur attribuer à chacun avec constance un petit nombre d'emblèmes spéciaux. Sans être suffisamment capable de bien exprimer leur caractère, on pourra toujours de cette manière les caractériser, et lors même que l'on aura su les représenter avec des traits qui leur soient propres ou bien appropriés, il ne sera pas inutile encore de recourir à ces signes caractéristiques, d'une intelligence plus facile pour le commun des chrétiens.

Ce procédé iconographique n'a pas été, à beaucoup près, toujours également usité. Dans la première antiquité chrétienne, on n'en voit pas de traces, et, quand plus tard on l'employa, ce ne fut que rarement d'abord; encore les exemples qu'on en cite sont-ils empreints d'un caractère de généralité qui s'étend à toutes les représentations de l'art ; il nous sera facile de le faire apercevoir, quand nous nous occuperons spécialement de saint Pierre, le premier de tous les saints qui ait reçu des attributs vraiment caractéristiques.

Un des traits, au contraire, du mouvement si actif qui s'empara de l'art comme de toutes choses chez nous au XIII[e] siècle, fut de vouloir tout spécifier ; ce fut alors que l'usage des armoiries se généralisa. Nous avons vu que, vers cette époque, les vertus chrétiennes, les qualités morales fu-

rent elles-mêmes représentées avec des caractères et des attributs de plus en plus distincts. Pour les saints, il y avait un motif de plus pour faire désirer des moyens de les faire reconnaître facilement. Un nom porté, un bienfait obtenu, un patronage consacré, une sympathique inclination, font que l'on a très-légitimement plus de dévotion pour un saint que pour un autre, et qu'on aime à s'attacher à lui de préférence partout où on le rencontre. Ce culte des saints avait pris graduellement, depuis l'antiquité chrétienne, un ton plus personnel, et l'on en était venu à étendre cette sorte de prédilection à un plus grand nombre de saints.

Les Apôtres furent alors des premiers que l'on s'attacha à pourvoir d'attributs caractéristiques, et on le fit tout d'abord, principalement au moyen des instruments connus ou présumés de leurs martyres. Les martyrs eux-mêmes furent généralement caractérisés par l'instrument le plus saillant de leurs supplices, qu'il eût été ou non celui de leur mort. Mais bientôt l'usage des caractéristiques se généralisant, on en vit s'introduire par des circonstances toutes fortuites. Saint Vincent, devenu le patron des vignerons par l'effet d'un jeu de mots, se vit attribuer par eux en conséquence le broc comme caractéristique; le porc fut attribué à saint Antoine, parce qu'il était le patron des hôpitaux, et que les hôpitaux entretenaient des porcs qui seuls avaient le privilége de parcourir les rues. Le lion de saint Jérôme est provenu de la confusion que l'on a fait du saint Docteur avec le saint abbé Gérasime.

Les attributs caractéristiques des saints provenant de sources si diverses et d'une valeur si inégale, on comprendra qu'ils ne doivent pas être choisis indifféremment. Les meilleurs sont ceux qui se rapportent le mieux au vrai caractère des personnages.

On ne proscrira pas tous les attributs d'une origine purement accidentelle, car il en est beaucoup de cette espèce qui ont acquis une valeur réelle qui leur est venue par l'usage; et quelquefois leur notoriété est telle que tout ce qu'on pourrait leur substituer serait moins bien compris; or, dans cette matière, il importe essentiellement de l'être. Mais on tâchera de les relever tous, dans les termes effectivement les mieux appropriés au caractère des saints qu'ils servent à désigner. Ainsi nous avons fait observer que le lion de saint Jérôme venait originairement d'une confusion, mais le lion se trouve assez bien en rapport, comme emblème avec la vigueur du saint Docteur, avec la solitude où il s'était renfermé; on continuera en conséquence de lui attribuer le noble animal, mais plu-

tôt avec un caractère de majesté et de force comme roi du désert, qu'avec la douceur, nous dirions même la bonhomie de Jourdain, le lion apprivoisé par saint Gérasime.

Les mêmes attributs peuvent, avec des droits égaux, être appliqués à des saints très-divers; on peut éviter l'inconvénient de cette multiple attribution en combinant ensemble plusieurs insignes ou en les associant à des différences de type, de costume, d'attitude.

On a rendu les attributs caractéristiques des saints tellement inhérents à leurs personnes, qu'ils ont pu souvent les suivre dans les circonstances les plus étrangères à l'emploi réel des choses ainsi devenues un moyen de désignation; saint Pierre, par exemple, portera les clefs dans une scène de la Passion; un martyr, l'instrument de son supplice dans la représentation d'un fait qui l'a précédé. On peut mettre sur la même ligne, sous ce rapport, les types pris avec persistance, sans tenir compte des différences d'âges, les insignes, les costumes et les emblèmes proprement dits. Il s'agit toujours, en cela, d'un compromis entre l'imitation des choses qui est, comme moyen, l'un des principes de l'art, et la clarté de son langage, qui est, eu égard à son but, plus importante encore.

Assurément, aujourd'hui personne n'oserait se permettre l'emploi de ces procédés iconographiques avec autant de naïveté qu'autrefois; mais il peut se faire que, dans des compositions surtout destinées à être mises journellement sous les yeux de la masse des fidèles, on soit forcé d'en user encore, quoique sobrement, pour être plus facilement compris. Il n'y a de doute, d'ailleurs, que dans la représentation des faits où les personnages sont mis en action. Les saints étant représentés isolément et pour ainsi dire abstractivement, il est toujours loisible de les entourer de tous les emblèmes et de les revêtir de tous les insignes propres à rendre l'idée que l'on se fait et que l'on veut donner de leur caractère.

Représentés dans ces conditions, bien que réunis à raison d'une pensée commune, les saints demeuraient indépendants les uns des autres quant au mode de représentation, aussi bien dans les compartiments d'un retable que sur la façade d'une église; et plus tard encore, quand on commença à les ranger dans un même tableau, sans quoi que ce soit pour les séparer les uns des autres. Mais à l'époque de la renaissance, par amour du mouvement et du pittoresque, on voulut dramatiser ces tableaux eux-mêmes, où différents saints continuaient de n'être appelés simultanément à figurer qu'à titre de patrons communs d'un donataire, d'une famille, d'une

œuvre, d'un lieu, d'une église, ou pour d'autres motifs équivalents. Alors on les fit jouer à la lettre, avec leurs emblèmes, pris souvent pour prétexte de toute la mise en scène. L'exemple le plus heureux peut-être de ce genre de composition est donné par la *Vierge au Poisson* de Raphaël. Le jeune Tobie, qui, selon l'idée première du tableau, devait y figurer seulement comme caractéristique de l'archange Raphaël, devient un personnage principal. Présenté à l'Enfant Jésus, il lui offre le poisson qui est à lui-même son attribut. Nous disons cette composition heureuse, parce que tout y prend une signification bonne et naturelle ; la pensée se généralise, l'archange rappelle l'ange gardien ; Tobie, le chrétien confié à sa garde ; saint Jérôme semble le conseiller du jeune et divin Roi, à la garde duquel son lion serait préposé.

Mais il n'est pas rare que des combinaisons plus ou moins analognes deviennent puériles et peu sensées ; il était donc rationnel, puisque, par amour du relief et du mouvement, l'artiste se croyait obligé de faire agir ses personnages mêmes dans un tableau d'autel, que, au lieu de ces actions fictives, on représentât des actions propres à chacun des saints. On perdit de la sorte le bénéfice de ces associations auxquelles s'attachaient des pensées sociales; on peut dire même que le culte des saints en fut diminué. Mais enfin la représentation des actions caractéristiques des saints doit certainement être admise comme un des principaux moyens de les honorer. Bien choisies, ces actions doivent être propres à mettre en relief les traits saillants de leur caractère ; bien composées, elles dégageront vivement sa personne des circonstances accessoires ; elles seront réduites dans ce but à une grande simplicité, et formulées avec précision. Il est de ces actions qui peuvent leur être attribuées avec autant de persistance que leur emblème le mieux approprié, et leur convenir même dans une statue isolée; alors elles peuvent se réduire à un geste, à une attitude. Ainsi, il appartient à saint Jean-Baptiste de montrer : représenté isolément, vous pouvez le reconnaître à son geste indicateur, et vous savez qui il montre : Jésus-Christ, l'Agneau de Dieu, bien que ni Notre-Seigneur en personne, ni son emblème, ne soient représentés. Saint Jean-Baptiste montre; saint Jean l'Évangéliste contemple et pénètre; saint Paul et en général les apôtres affirment ; saint Étienne et en général les martyrs se mettent entre les mains de Dieu. Nous sommes ainsi ramenés au caractère fondamental des saints ; nous devions y revenir, puisque nous cherchions le meilleur moyen de les caractériser.

CHAPITRE II

DES PATRIARCHES ET DES PROPHÈTES.

I.

DES SAINTS DE L'ANCIENNE LOI EN GÉNÉRAL.

L'ICONOGRAPHIE des Patriarches et des Prophètes semblerait devoir se confondre avec celle de l'Ancien Testament tout entier ; nous avons dit comment nous étions amenés cependant à leur consacrer ici les quelques pages où nous les avons considérés à un point de vue plus personnel, et par rapport au culte qui leur est dû, afin qu'ils apparaissent à leur rang dans la série des Saints.

Parlons d'abord de leurs représentations par groupes : ainsi les voit-on dans les limbes, quand Notre-Seigneur, après sa mort, vient les délivrer ; et ensuite ils ont droit de figurer avec lui dans la gloire, quand on le représente au milieu de sa cour. Dans ces diverses circonstances, on ne met en scène qu'un petit nombre d'entre eux pour les représenter tous : dans les limbes, on distingue principalement, Adam et Ève, David, puis quelquefois Abel et Moïse. Dans la gloire, Abraham a tellement droit à la préférence qu'elle lui est rarement refusée. Dans la *Dispute du Saint-Sacrement*, il représente les patriarches avec Job, d'autres disent avec Adam, tandis que les prophètes y sont représentés par David et Isaïe.

Dans la chapelle de Saint-Brice, à Orvieto, le Beato Angelico avait entrepris de remplir les compartiments de la voûte par autant de groupes de Saints, distribués autour du souverain Juge, les patriarches et les prophètes, les premiers à sa droite et à sa gauche. Interrompu par la mort, il n'a terminé de sa main que le chœur des prophètes, dix-neuf belles figures toutes pleines d'inspiration ; mais il n'y a malheureusement que Moïse,

David et saint Jean-Baptiste, peut-être aussi Isaïe, auxquels il ait assigné des caractères assez distincts pour qu'on puisse les reconnaître.

Plus anciennement aux porches de nos églises, la grande importance donnée aux représentations des patriarches et des prophètes repose sur une autre idée que celle de glorification ; on les donne, surtout les premiers, comme des ancêtres de Jésus-Christ. Cette intention est manifeste quand ils sont enroulés dans les rinceaux de la tige de Jessé ; il est vrai alors qu'on ne remonte pas plus haut que David et son père ; mais cette représentation donne le ton de l'ensemble, ou, du moins, elle y tient une place importante et autorise à croire que les premiers patriarches sont aussi représentés dans les séries voisines, quoique le caractère des personnages, quelquefois, n'y soit pas d'ailleurs suffisamment déterminé.

Les prophètes sont groupés à d'autres titres, c'est-à-dire à raison de leurs prophéties. Les quatre grands prophètes sont facilement associés aux quatre Évangélistes, et, sur un vitrail de Chartres, ils les portent sur leurs épaules. Les prophètes sont mis aussi en correspondance avec les apôtres, et alors ils sont choisis au nombre de douze. Les petits prophètes répondent à ce nombre. Cependant, en pareil cas, on ne peut exclure les grands prophètes ; on accorde souvent à David, à Élie et à d'autres encore, une préférence sur quelques-uns d'entre eux. Nous ne connaissons pas de règle pour déterminer le choix que l'on doit faire en pareille circonstance ; nous recommandons seulement d'avoir égard au texte des prophètes qui sont le plus en rapport avec l'idée principale de la représentation, selon qu'il s'agit, par exemple, du premier ou du dernier avénement de Notre-Seigneur, de son enseignement, de sa glorification ; car, en définitive, toutes ces associations doivent se rapporter au divin Sauveur.

II.

DES PATRIARCHES.

Nous avons pris à tâche de faire distinguer les saints par groupes, et, dans chaque groupe, de trouver pour chacun d'eux des moyens de distinction personnelle. De caractéristiques communs à tous les patriarches, il nous est cependant impossible d'en indiquer de bien déterminées. Nous dirons seulement qu'on doit s'attacher à leur donner un air grave,

simple et vénérable, au moyen de leurs types, de leurs attitudes et de leurs vêtements. On leur donnera aussi à tous un air de famille, puisqu'ils offrent tous ensemble l'idée de race conservée dans sa plus grande pureté. Généralement on les représente comme des vieillards, mais d'une verte et douce vieillesse, pour dire quelle a été leur longue vie, et parce que leurs principales actions se sont accomplies quand ils avaient déjà vu les années s'accumuler sur leur tête. Il s'agit là, d'ailleurs, de leurs types définitifs, de leurs images représentées avec un caractère de généralité, et non des circonstances de leur vie où ils étaient jeunes encore ; et même, à ce point de vue, abstrait il y a des exceptions : voici en effet Abel qui, par sa mort prématurée, a conquis le privilége de l'immortelle jeunesse.

La série des saints patriarches commence par Adam lui-même. Après sa chute, il fut un modèle de sainte pénitence. Il y a d'ailleurs deux manières de l'envisager quant au type de figure : nouvellement créé, il doit posséder la beauté virile la plus accomplie dans la fleur de l'âge mûr. Il en sera de même d'Ève pour la beauté propre à son sexe. Mais si on les considère au point de vue de la sainteté patriarcale, ils auront vécu des siècles, et ils apparaîtront dans leur grand âge avec un air calme et serein, mélangé de quelque tristesse, sous la double pensée des débordements dont ils sont les premiers auteurs, et d'une confiance absolue dans l'efficacité du remède. On peut très-convenablement, en tout état de cause, leur attribuer, comme caractéristiques, l'épi et la brebis qui leur sont donnés sur les anciens sarcophages.

Pour bien caractériser Noé, il convient aussi de recourir à ces anciens monuments et d'imprimer dans sa physionomie le sentiment habituel de la délivrance qui lui fut annoncée par la colombe ; cette colombe elle-même, avec la branche d'olivier, l'arche, l'arc-en-ciel, voilà autant d'attributs qui lui sont parfaitement appropriés.

Quand on le met en scène avec ses fils, il est rationnel de laisser à ceux-ci l'aspect de l'âge mûr ; mais représentés comme lui ayant succédé dans la série des patriarches, il convient alors d'en attribuer le type vénérable, au moins à Sem et à Japhet, chacun avec le caractère propre à sa race.

Benozzo Gozzoli nous offre, dans les fresques du *Campo Santo* de Pise, les meilleurs types de patriarches que nous connaissions : la figure de Noé est très-belle; celle d'Abraham est plus belle encore, avec les traits adoucis de la race judaïque. Il est bien, en effet, de les adoucir dans son type originaire, car ils ont dû se charger, quand cette race privilégiée a, dans

la suite des temps, abusé des dons de Dieu. Comme attribut, il n'en est pas de plus propre à caractériser le saint patriarche que tout ce qui se rapporte au souvenir de son sacrifice : le glaive, le jeune Isaac en personne. Quant à celui-ci, il est dans le plus beau moment de son rôle lorsqu'il se prête à ce sacrifice de lui-même. De sa part comme de celle de son père, le sacrifice du cœur, c'est-à-dire celui qui est méritoire, était complet lorsque Dieu, satisfait, arrêta le bras d'Abraham. Ce caractère doit se retrouver en Isaac, alors même qu'il est devenu le chef patriarcal de la famille choisie : caractère de sérénité et de soumission au milieu des épreuves. Jacob aussi s'offre avec un type de douceur, mais il a plus d'action ; il semble faible en regard d'Esaü, mais il est fort contre Dieu ; les adversités l'émeuvent, l'agitent, mais ne l'abattent pas. Pour le bien caractériser, il faut surtout se rappeler ses derniers moments, il faut illuminer ce regard qui pénétrait les destinées de Juda, et voyait bondir le jeune lion qui devait être le Rédempteur du monde. Joseph est la figure de ce Rédempteur lui-même; bien qu'il ait eu une vieillesse puissante et honorée, il convient mieux de le représenter dans la force de la jeunesse, lors de son triomphe.

III.

DES PROPHÈTES.

Il est pour les prophètes un attribut déterminé, le *volumen :* il ne leur appartient pas exclusivement; par conséquent, il n'est pas tellement caractéristique qu'il suffise seul à les faire reconnaître; mais il y contribue, avec l'aide des circonstances. Il vaut mieux pour eux le *volumen* que le livre proprement dit : dans leurs mains il sera roulé plutôt que déployé ; on dit mieux ainsi quels étaient les voiles de l'ancienne loi, alors même qu'ils les avaient soulevés, jusqu'à ce que la lumière complète se soit faite sur leurs prophéties par leur accomplissement ; cependant on ne craindra pas de leur mettre à la main des phylactères déployés, quand on voudra y inscrire quelques-uns de leurs textes, ces textes servant à les faire reconnaître en général et en particulier. Qu'on s'efforce surtout de leur donner un air inspiré : non pas l'inspiration prétendue d'un énergumène qui s'agite, qui s'échauffe, mais quelque chose d'élancé dans le regard, de

vivement éclairé dans les traits, une bouche qui s'entr'ouvre prête à parler, une oreille qui écoute sans efforts : les sons venus d'en haut sont clairs et pénétrants. Les *Prophètes* de Michel-Ange, à la voûte de la chapelle Sixtine, sont assurément d'une grande beauté; cependant nous ne saurions en conseiller l'imitation sans réserves. Qu'on y prenne l'idée du grand, de la vive intelligence; mais avec plus de calme, plus de sérénité, plus de sobriété dans la vigueur matérielle, et sans faire autant que lui, parce que pour cela il faudrait son génie, le peintre chrétien fera mieux, en mettant sur la voie où la vérité se rencontre plus sûrement.

La même exagération de force se retrouve, et plus encore, dans le Moïse du tombeau de Jules II. Cette statue est une des œuvres les plus étonnantes, la plus étonnante peut-être qu'ait enfantée Michel-Ange. Cette figure nous soulève, elle vous dit qu'il y a quelque chose de plus grand que ce que l'on voit sur la terre. Mais est-ce bien là Moïse ? Faut-il se représenter par un côté si terrible celui qui s'est dit le plus doux des hommes? Que l'œuvre du puissant artiste reste ce qu'elle est, un sujet d'admiration ; mais la prendre pour modèle devient un erreur, et par rapport au type du prophète et par rapport à son principal attribut : nous voulons parler de ses cornes de taureau. Cet attribut vient de ces mots *cornuta facies*, « visage rayonnant », que le texte sacré applique à Moïse, lorsque le prophète descendait du Sinaï après avoir conversé face à face avec Dieu. On les avait interprétés comme Michel-Ange longtemps avant lui, c'est-à-dire dès le XIII[e] siècle : c'était substituer un signe de force à un signe de splendeur; pour exprimer l'inspiration, il est bien mieux de revenir aux jets lumineux, à l'exemple de Fra Angelico, de Benozzo Gozzoli, de Raphaël Nous devons d'ailleurs aux deux premières des têtes de Moïse qu , comme type, ne laissent rien à désirer, surtout celle de la *Transfiguration*, dans une des cellules de Saint-Marc. Cette figure si douce, si majestueuse, si sereine dans sa contemplation, n'en serait pas moins susceptible de s'animer d'une sainte indignation, en présence des prévarications d'un peuple choisi de Dieu et comblé de ses faveurs. S'il ne s'agit d'ailleurs que de faire reconnaître Moïse, les tables de loi placées dans sa main en offrent un moyen facile.

Josué, qui après lui fut chargé de la conduite du peuple de Dieu, représenté en guerrier, doit offrir le type d'un général accompli. Gédéon est un chevalier, et sa toison fournit un moyen facile de le distinguer. Samson avec sa nature un peu agreste se fait remarquer par son intrépidité, sa

générosité et sa vigueur. Samuel, c'est l'homme inspiré agissant au nom de Dieu : à Chartres, on l'a représenté tenant un agneau qu'il est prêt à égorger.

Nous voici à David. L'iconographie du roi-prophète pourrait être à elle seule le sujet d'une importante monographie ; il en serait de même, du reste, de celle de Moïse ; mais nous n'avons à nous occuper ici que des types et des attributs les mieux choisis pour les représenter et les caractériser. Trois phases sont à considérer dans la vie du roi-prophète : ou l'on verra en lui le jeune pâtre qui terrassait les lions, qui fut sacré par Samuel, et fut vainqueur de Goliath : alors les attributs qui lui conviennent le mieux sont la fronde ou la tête même du géant philistin ; ou, jeune guerrier et gendre de Saül, il ne charmera quelque temps les fureurs de ce prince par les sons de sa harpe, que pour être bientôt l'objet de sa haine ; ou, devenu roi, toutes les vicissitudes de son règne, ses succès et ses revers, ses fautes et ses pénitences, tout est réputé accompli, et on le représente sinon comme un vieillard, au moins comme un homme qui a dépassé l'âge mûr. Avec sa harpe et sa couronne, il est toujours facile de le faire distinguer; et, quant à son caractère, on l'aura heureusement rendu, si, élevant ses yeux au ciel, on donne à sa physionomie ce quelque chose de tendre et de suppliant qui ajoute à la poésie de l'expression, dans les communications avec Dieu, chez ceux à qui il a été beaucoup pardonné.

Elie a été, beaucoup plus que David, représenté dans l'art chrétien primitif, à raison de son enlèvement au ciel et de la signification qu'on y attachait comme symbole de la résurrection. Alors sa figure généralement est jeune et imberbe, tandis que celle d'Élisée son disciple, parce qu'il est resté sur la terre, porte la barbe, signe d'un âge plus avancé : ces types leur sont attribués, à raison de leurs significations, dans des circonstances trop exceptionnelles pour servir de règle, quand on les représente dans un ordre d'idées vraiment personnel : ce qui est arrivé assez rarement. Alors il convient de leur attribuer à l'un et à l'autre au moins la maturité de l'âge : à Chartres, Elie est caractérisé par des roues enflammées, Elisée par une image de la Sunamite.

Les quatre grands prophètes et les douze petits sont ainsi classés à raison de leurs écrits, et c'est aussi à raison de leurs écrits qu'on les a ordinairement représentés dès que, des errements de l'antiquité chrétienne, l'on est passé à ceux du moyen âge. Dans l'antiquité chrétienne, c'est en

égard aux situations où ils s'étaient personnellement trouvés que Daniel et Jonas apparaissent si souvent. Isaïe le premier a été représenté à raison de ses textes prophétiques, et c'est toujours lui que l'on a préférablement choisi, quand on a voulu représenter en général l'esprit prophétique ou le chœur des prophètes : dans ce dernier cas, on lui associe volontiers Jérémie. Pour exprimer le caractère de chacun des grands prophètes, il nous semble qu'on ne peut mieux faire que de considérer en Isaïe la plénitude de l'inspiration; en Jérémie les sublimes douleurs; les hauteurs de la contemplation chez Ezéchiel; la joie de la délivrance prochaine chez Daniel. Conservant à tous les quatre des traits également graves, également vénérables, il pourrait y avoir quelque chose de plus ferme dans Isaïe, de plus allongé chez Jérémie, de plus élancé chez Ezéchiel, de plus dégagé et de plus alerte chez Daniel. Le charbon ardent, un séraphin, la fleur de Jessé simple ou surmontée du divin Enfant sont les attributs qui conviennent le mieux à Isaïe. Jérémie, selon la tradition, ayant été lapidé, on lui donne pour attributs des pierres, ou bien la verge et la chaudière enflammée qu'il aperçut dans une vision. Des roues scellées peuvent servir à caractériser Ezéchiel; Daniel le sera au moyen d'une coiffure orientale, rappelant le rang élevé qui lui avait été accordé à Babylone, par le bélier de ses visions, par les lions qui le respectèrent au lieu de le dévorer.

Il n'est pas possible d'indiquer des moyens bien consacrés par l'usage pour caractériser individuellement chacun des douze petits prophètes, surtout de les caractériser d'une manière très-sommaire : au portail Saint-Honoré de la cathédrale d'Amiens, ils le sont par des mises en action qui ne sont pas toutes d'une intelligence également facile ni d'une égale autorité.

Aux prophètes, dans les représentations de l'art chrétien, on a fréquemment associé les sibylles. Les sibylles ne comptent point parmi les Saints; nous leur devons cependant une mention eu égard à cette association. D'abord on n'en représenta qu'une seule, et aucun des exemples que l'on peut en citer ne paraît pouvoir remonter plus haut que le XIIIe siècle; c'était alors la sibylle du *Dies iræ* que l'on avait principalement en vue. Au XIVe siècle, dix sibylles ont été gravées sur le pavé de la cathédrale de Sienne; leur nombre complet a été porté à douze. Ces représentations, rares encore au XIVe siècle, sont devenues très-communes à la fin du XVe, et leur vogue s'est maintenue pendant tout le XVIe et le XVIIe siècles.

Les cinq sibylles de Michel-Ange, à la voûte de la Sixtine, qui alternent avec les Prophètes, sont justement admirées au même titre, c'est-à-dire pour leur puissance de jet. Supérieures cependant sont les quatre sibylles de Raphaël dans l'église de Sainte-Marie-*della-Pace* : supérieures par l'élévation de leurs types, par la grâce de leurs formes, par l'air inspiré de leur physionomie; mais leur caractère est trop indéterminé aux unes et aux autres, et on ne voit pas assez quel est l'avenir qu'elles annoncent.

Le Beato Angelico, aux prophètes représentés dans l'encadrement de la grande peinture murale de la salle du Chapitre, dans le couvent de Saint-Marc, à Florence, a associé une sibylle, une seule, l'Erythrée, nous



176

Sibylle Erythrée. (Fra Angelico.)

lui consacrons une vignette, la considérant, dans son genre naïf, comme un modèle d'inspiration plus évidemment chrétienne : une plume à la main, soulevant de l'autre le phylactère qui s'élève en se déroulant, elle dit franchement ce qui doit venir : l'Évangile, le salut par la croix.

IV.

SAINT JEAN-BAPTISTE.

Tous les Saints, tous les élus, sont destinés à acquérir dans l'état de béatitude un haut degré de ressemblance, physique même, avec le Fils de Dieu ; ils vivent en lui, il vit en eux, et tous leurs traits doivent se rectifier et s'embellir, dans le sens d'une conformité plus ou moins par-

faite avec leur divin Modèle. Saint Jean-Baptiste, le plus grand de tous les Saints, sanctifié avant sa naissance par la présence de Jésus, devait avoir, même dans le cours de sa vie mortelle, une grande ressemblance avec le Sauveur : il avait avec lui la conformité du sang attachée à une proche parenté, et une certaine confraternité morale ; lorsqu'il commença à élever la voix pour l'annoncer, il fut pris pour le Messie, tant l'on fut saisi de la cônformité de son rôle et de son langage avec tout ce qu'on devait attendre du souverain Réparateur ; et il arriva plus tard que Jean ayant souffert la mort, on le crut ressuscité dans la personne de Jésus.

Donc, pour représenter saint Jean, on ne saurait rien tenter de mieux, à défaut de tout type traditionnel, que de prendre celui-là même du Christ, en y apportant des différences, comme on les remarque entre deux frères qui se ressemblent.

Destiné à l'aplanissement des voies du salut, saint Jean se montra habituellement plus austère pour lui-même, plus sévère pour ses auditeurs ; il est à propos qu'une certaine mesure d'austérité et de sévérité se manifeste dans ses traits ; mais rien n'est plus contraire à la vérité que ces figures où le saint précurseur apparaît comme une sorte de demi-sauvage. Il est arrivé aussi qu'on l'a vieilli, et qu'on a allongé sa barbe outre mesure, surtout chez les Grecs. Il ne faudrait pas oublier qu'il n'a que peu vécu au delà de sa trentième année.

En somme, il n'est pas commun de trouver des images de saint Jean-Baptiste pleinement satisfaisantes. La plupart des modernes sont passés facilement d'un extrême à l'autre, se plaisant à le représenter au fond de son désert, pour avoir un prétexte de peindre un beau jeune homme peu vêtu, et ils le font apparaître ensuite dans l'exercice de son ministère, trop âpre, trop inculte, trop âgé. Cependant la ressemblance que nous désirons voir établir entre les traits de Notre-Seigneur et ceux de son saint précurseur ne laisse pas que d'être appuyée sur un assez bon nombre d'exemples ; nous pourrions en citer de Giotto, de Fra Angelico, de Raphaël. Nous en avons donné un de Luca della Robbia (p. 377), dans la scène du *Baptême de Notre-Seigneur*. On jugera, nous l'espérons, que de semblables exemples méritent d'être soigneusement suivis.

Les anciens monuments sembleraient annoncer l'intention d'attacher un sens aux vêtements de saint Jean-Baptiste plutôt qu'aux traits de son visage. Le Père Garucci a fait observer qu'il ne paraît, dans ces monuments, que couvert d'une peau brute, affectant la forme d'une tunique

courte jetée négligemment. En effet, presque tous les monuments cités depuis le ve siècle jusqu'au xe, où saint Jean-Baptiste est représenté dans la scène du baptême de Notre-Seigneur, justifient cette observation. Les artistes modernes qui ont cru devoir traduire par ce costume agreste ce que la sainte Écriture nous apprend du genre de vie et des vêtements du saint précurseur, ont donc pour excuse, c'est incontestable, ces exemples voisins des temps primitifs. Cet usage cependant n'a jamais existé sans exception ; il est sévèrement blâmé par Molanus et par Ayala, et il est encore venu trop tard pour avoir, comme tradition, une grande valeur. Il fut en outre interrompu pendant tout le moyen âge, et dès le xe ou le xie siècle, par l'usage tout contraire de revêtir saint Jean d'une longue tunique et du pallium, selon le costume dit apostolique. De semblables vêtements paraissent d'ailleurs exclure toute intention de se conformer à la réalité historique : on retrouve au contraire une intention de ce dernier genre dans les figures, assez fréquentes elles-mêmes au moyen âge, où saint Jean porte une véritable tunique longue et régulièrement cousue, mais où cette tunique est formée d'une grossière fourrure. Le mieux est assurément de s'en tenir au récit évangélique, d'après lequel on ne peut douter que saint Jean-Baptiste n'ait été très-complétement, quoique très-pauvrement vêtu. Il portera une tunique qui lui descendra au moins jusqu'à la moitié des jambes. Cette robe sera tissue, mais d'une façon grossière, comme elle pourrait l'être avec du poil de chameau ; elle sera soigneusement soutenue par une ceinture de cuir, cette circonstance n'ayant pas été, non sans dessein, consignée dans l'Évangile, et cette tunique sera recouverte d'un manteau également d'étoffe grossière et de peu d'ampleur. Saint Jean, en effet, était un nouvel Élie, et Élie avait un manteau, puisqu'il le laissa à Élisée. Quant aux pieds du saint précurseur, il est admis sans contestation qu'ils doivent être nus.

L'agneau est le principal de ses attributs, en souvenir de ces paroles, *Ecce agnus Dei*, dont il se servit pour désigner Notre-Seigneur lorsqu'il le vit venir vers lui. L'usage de placer l'agneau dans la main de saint Jean-Baptiste remonte au xiie ou xiiie siècle. Alors on ne manquait pas de distinguer cet emblème symbolique, d'un animal vulgaire, *ab agno bruto*, comme le veut Ayala, se plaignant de l'abus contraire ; on le faisait en renfermant cet agneau dans un disque, en le nimbant du nimbe crucifère, en lui donnant à porter la croix. Le seul fait du geste, par lequel saint Jean montre l'agneau qu'il porte, maintient encore dans l'emploi de cet attri-

but une élévation qui disparaît à partir de la renaissance. Alors on voit trop souvent l'agneau brouter, jouer, ou encore il est jeté négligemment à côté du saint précurseur.

Au symbole de l'agneau, ou plutôt aux paroles de saint Jean, lorsqu'il se servit de ce terme pour désigner le Sauveur, se rapporte aussi la banderole qui lui a été elle-même souvent attribuée comme sortant de sa bouche. D'ordinaire, sur cette banderole, on lit ordinairement ces mots : *Ecce agnus Dei;* mais il arrive aussi qu'ils sont sous-entendus. Quelquefois on y lit un autre texte, celui-ci, par exemple : *Vox clamantis....* Il s'agit toujours, par ce moyen, de dire quelle est la mission de saint Jean. En des temps plus récents, la banderole a été souvent disposée comme accessoire de la croix devenue l'un de ses attributs les plus habituels. Cette attribution remonte aux derniers temps de l'antiquité chrétienne ; alors on lui mettait aussi quelquefois un roseau à la main. De la croix et du roseau est provenue la croix de roseau qui a fini par prévaloir.

Saint Jean-Baptiste a été appelé un Ange de la bouche de Dieu même. En conséquence les Grecs, l'ont habituellement représenté avec des ailes ; mais nous ne croyons pas que cet usage ait jamais pénétré dans l'Église latine ; les Grecs souvent encore, rarement les Latins, lui ont donné sa tête à porter dans le plat, où elle fut offerte à la fille d'Hérodiade ; il est mieux assurément de les laisser entre les mains de celle-ci. Quelquefois, à côté de saint Jean, on représente une cognée au pied d'un arbre ; il n'y a rien au contraire à reprendre dans l'emploi de cette caractéristique.

Le saint précurseur est représenté ou enfant, ou dans la maturité de l'âge, ou dans le cours de sa vie mortelle et dans les circonstances de sa mort, ou dans la gloire, occupant un rang supérieur dans la cour céleste.

Les représentations où l'on met en scène le petit saint Jean avec l'Enfant Jésus, sont purement fictives, puisqu'il est probable qu'ils ne se rencontrèrent même pas pendant leur enfance ; nous avons cependant admis ces pieuses fictions. A plus forte raison, doit-on admettre que saint Jean soit représenté isolément, ou avec la candeur de l'enfance, ou avec la fraîcheur de la jeunesse, pour honorer en lui la sainte vie qu'il mena dès ses plus tendres années. Nous ne combattons que l'abus des représentations faites, sous ce prétexte, uniquement pour les sens. L'agneau et la croix du roseau sont les attributs en usage les mieux appropriés au petit saint Jean, et l'on peut faire de lui un type d'innocence. Adolescent dans le

désert, il faut qu'il soit déjà un type de pénitence austère. Nous avons dit comment on devait le représenter dans l'âge mûr; on pourra le suivre dans toutes ces modifications de l'âge, quand on représentera les différentes circonstances de sa vie. Si l'on veut s'attacher à son action la plus caractéristique, on choisira nécessairement le Baptême de Notre-Seigneur.

Nous n'avons plus qu'à le considérer dans la gloire.

La sainte Vierge étant placée à la droite du Christ triomphant, saint Jean-Baptiste lui est ordinairement opposé à la gauche. Les deux premières places auprès du Christ sont, il est vrai, plus souvent encore occupées par saint Pierre et saint Paul ; mais il faut comprendre qu'il s'agit alors principalement de représenter l'Église et son gouvernement dans sa durée terrestre ; dans ce cas, la sainte Vierge et le saint précurseur, si on ne les voit pas, n'en conservent pas moins dans les régions invisibles, leur rang supérieur : pensée explicitement rendue dans un certain nombre de monuments d'un développement plus complet, où ils apparaissent effectivement au-dessus des deux apôtres.

Saint Jean-Baptiste est, en titre, premier acolythe de Jésus-Christ, s'il est permis de parler ainsi ; mais, pour qu'il en exerce les fonctions, il faut que Marie soit appelée elle-même à les remplir, car la raison d'assigner au saint précurseur le poste dont nous parlons, c'est qu'il est le seul qui doive être mis dans l'iconographie en pendant de la Mère de Dieu, si l'on excepte le pied de la croix, où saint Jean l'Évangéliste est associé à Marie comme le fils à sa mère, et comme le chrétien racheté, à la coopératrice de la rédemption.

Il existe dans les hautes époques de l'art chrétien une telle corrélation entre l'idée du Christ triomphant dans l'éclat d'une gloire impassible et sa victoire remportée par la Croix, qu'il peut y avoir incertitude quelquefois sur la question de savoir lequel des deux saint Jean on a représenté avec la sainte Vierge, de chaque côté de cet instrument de salut ; mais ces cas-là sont très-rares. Hors de la présence de la croix, il ne devrait plus y avoir aucune incertitude, et si la sainte Vierge apparaît d'un côté de Notre-Seigneur, il semblerait que l'on dût toujours reconnaître de l'autre le saint précurseur ; il n'est pas douteux cependant que cette règle a souffert d'assez nombreuses exceptions ; mais ce n'en est pas moins une anomalie qui ne saurait être imitée : à côté de la croix, que saint Jean l'Évangéliste occupe donc toujours la place dont nous parlons, toujours saint Jean-Baptiste à côté du Christ triomphant.

CHAPITRE III

DES APOTRES.

I.

TYPES ET ATTRIBUTS DE SAINT PIERRE ET DE SAINT PAUL.

Après les images de Notre-Seigneur et de sa très-sainte Mère, il n'y en a pas de plus anciennement vénérées, de plus universellement répandues que celles des apôtres saint Pierre et saint Paul ; et par une rare merveille, depuis les premiers siècles chrétiens jusqu'à nos jours, elles ont toujours été conçues, quant au fond, d'après les mêmes types, quoique non sans vicissitudes.

Il est hors de doute que, antérieurement à l'ère de la délivrance inaugurée par Constantin, les chrétiens avaient des portraits de saint Pierre et de saint Paul. Eusèbe constate le fait, et son témoignage est d'autant plus irrécusable, qu'à raison de ses engagements avec l'arianisme, il se montre, en diverses circonstances, très-mal disposé en faveur des saintes images.

M. de Rossi, en effet, attribue au IIe siècle le médaillon en bronze du musée du Vatican dont nous lui devons le dessin ci-joint. Les traits de saint Pierre et de saint Paul y sont bien caractérisés, conformément à toutes les données que nous en avons ; ils nous paraîtraient cependant offrir une certaine exagération, pour le premier, dans le sens de ce qu'ils avaient, d'après les meilleurs témoignages, de particulièrement courts et ramassés. Et n'y aurait-il pas trop de similitude entre les deux nez pour mettre en droit de croire que celui du second fût très-ressemblant? Tout considéré comme type primitif de saint Pierre, aucun monument ne nous

inspire autant de confiance que l'antique statue en bronze, encore l'objet de tant de vénération dans sa basilique, et dont l'exécution remonte probablement au IVe ou tout au moins au Ve siècle ; elle nous laisserait ignorer la couleur de la barbe et de la chevelure ; mais des peintures contemporaines, conçues d'ailleurs d'après le même type, nous les montrent l'une et l'autre entièrement blanches. Dans ces monuments, saint Paul apparaît



177

S. Pierre et S. Paul. (IIe siècle, musée du Vatican.)

avec la figure ovale, la barbe allongée et brune ainsi que les cheveux, et dans le plus grand nombre des cas, quoique moins constamment, avec le front chauve, comme on le voit dans notre médaillon.

Ces données sont d'ailleurs foncièrement conformes à la description des traits des deux apôtres, recueillis par Nicéphore Calixte, en ces termes : « Saint Pierre n'était pas gros, sa taille était au-dessus de la « moyenne, son visage était pâle et blanc, ses cheveux et sa barbe courts, « épais et crépus ; ses yeux étaient comme veinés de sang, la prunelle en « était noire ; il avait les sourcils peu marqués, le nez long, non aquilin, « mais un peu écrasé... Saint Paul était de taille petite, contractée, un « peu voûté; son visage d'un teint blanc (selon la traduction des uns, « d'un air ouvert selon les autres) annonçait un âge plus avancé qu'il ne

« l'était réellement; il avait le front chauve (la tête de médiocre grosseur, « selon d'autres versions), un regard plein de charme, les sourcils tournés « au dehors ; son nez long et aquilin était recourbé gracieusement, sa « barbe était longue et épaisse, et de même que ses cheveux, un peu gri- « sonnante. » Ce que dit saint Paul de lui-même, s'accorde avec cette description : *Præsentia corporis infirma.* Il n'avait point les apparences de la force physique et de la santé. On en trouve encore la confirmation dans le passage du *Philopatris*, dialogue satirique faussement attribué à Lucien, où, dans un esprit de dérision, on fait dire à l'un des interlocuteurs, au moment où il se fait reconnaître pour chrétien : « Mais après cela, je « suis tombé entre les mains de ce Galiléen, à la tête chauve, au grand « nez, qui s'en allant par les airs, est monté jusqu'au troisième ciel, où il « a appris les plus belles choses du monde; c'est lui qui nous a renouvelés « par les eaux. »

Relativement à saint Pierre, les témoignages, concordants sur tout le reste, se divisent sur la seule question de savoir s'il avait réellement conservé tous ses cheveux. Mais, quoi qu'il en soit de la réalité historique, il est constant que si l'art chrétien hésita, il hésita peu à s'arrêter au type de saint Pierre, tel que nous le voyons dans le médaillon du musée du Vatican, et dans la statue de bronze de la basilique voisine, avec la barbe et les cheveux blancs. Pendant de longs siècles, ce type régna, dans les éléments essentiels de l'Orient à l'Occident. Il régna, mais ne régna pas seul : il eut en concurrence d'abord les figures imberbes, dont nous allons parler, puis les modifications qui lui furent apportées, par l'adjonction de la tonsure cléricale, qui ne tarda pas à s'introduire, et dont est dérivée la calvitie attribuée par les modernes à saint Pierre.

Il y a des monuments où saint Pierre a été représenté imberbe, aussi bien que le surplus des apôtres et d'autres personnages, sans intention d'appliquer à aucun d'eux un type qui lui fût approprié, sans y attacher aucune signification par l'effet seul d'une certaine préférence accordée, en général, à ces sortes de figures dans les hautes époques. Mais il est d'autres cas où nous ne pouvons douter qu'en attribuant à saint Pierre une figure imberbe, on ait voulu y attacher l'idée de l'éternelle jeunesse, de l'immortalité. Cette intention est évidente lorsque, parmi les Apôtres et d'autres Saints représentés avec des types d'un caractère historique — avec de la barbe par conséquent, si leur âge le comporte — saint Pierre apparaît seul, sans ce complément indispensable de ses propres traits. Alors

ordinairement l'idée ainsi exprimée s'applique au saint Pierre qui ne meurt pas, c'est-à-dire à la papauté, au vicaire de Jésus-Christ, à celui qui en occupe toujours la place dans la personne de ses successeurs ; sur la monnaie de Sergius III que nous donnons, cette pensée est manifestée au moyen de la tiare qui repose sur la tête du prince des Apôtres.



178

Monnaie de Sergius III.

La tonsure cléricale lui a été de même spécialement attribuée, soit avec une figure imberbe, soit avec son type historique, à raison de son caractère, comme étant, après Jésus-Christ, le prêtre par excellence, comme représentant le clergé tout entier dont il est le chef. Il est à croire que cette modification fut apportée à la représentation de sa chevelure peu après que le clergé l'eut adopté ; on en connaît des exemples au moins du VIe siècle. Toutes les formes de la tonsure ont été appliquées à saint Pierre ;



179

Saint Pierre avec la tonsure.



180

Saint Pierre chauve.

la plus remarquable de toutes, la tonsure à multiples étages lui a été réservée à lui seul, comme la tiare à trois couronnes et avec la même signification. Pendant le cours du XIIIe siècle, la tonsure que nous pourrons appeler monacale et qui, s'étendant sur la plus grande partie de la tête, ne laisse subsister tout autour qu'une étroite couronne de cheveux, avait gé-

néralement prévalue, elle continua d'être la plus usitée jusqu'au XVe siècle ; nous en empruntons un exemple à la Bible historiale déjà citée plusieurs fois, où saint Pierre incline la tête dans une miniature représentant la Descente du Saint-Esprit. De cette large tonsure mal comprise est dérivée, avons-nous dit, la calvitie attribuée depuis lors à saint Pierre : nous en trouvons des exemples dans d'autres miniatures du même manuscrit ; à l'une d'elles, représentant également la Descente du Saint-Esprit, nous empruntons un saint Pierre chauve, avec la mèche de cheveux sur le devant de la tête : on n'en connaît peut-être pas d'exemple plus ancien. Depuis le XVIe siècle, nous n'avons retrouvé la tonsure de saint Pierre dessinée bien nettement que sur quelques monnaies pontificales.

Aujourd'hui, par la raison même que l'on s'est efforcé de renouer le fil de nos traditions nationales et chrétiennes dans l'art, nous avons vu aussi



181 Saint Pierre. 182 Saint Paul.

Types des pièces officielles à Rome.

reparaître sur la tête du Prince des Apôtres, du moins dans quelques œuvres conçues à l'imitation du moyen âge, la couronne cléricale que la Renaissance avait achevé de lui enlever. Mais à Rome la réaction se faisait sentir

plutôt en faveur du type toujours vénéré dans le *saint Pierre* de bronze de la basilique vaticane, et qui n'a jamais été totalement abandonné dans la pratique. Masaccio au *Carmine* de Florence, Raphaël dans sa dernière manière l'avaient suivi ; il s'est toujours conservé sur les sceaux de plomb des bulles (p. 470) ; on le retrouve sur les imprimés émanés de l'autorité pontificale, où sont gravées les images de saint Pierre et de saint Paul (p. 465).

Et cependant à Rome même, la plupart des peintres, libres d'obéir à leurs propres impulsions, ont continué de représenter saint Pierre chauve.

En résumé, quand on a voulu représenter saint Pierre avec un caractère de dignité et de force dans une verte vieillesse, on lui a laissé une chevelure entière, qui coïncide ordinairement avec une attitude plus ferme et des traits plus mâles. A-t-on voulu caractériser en sa personne l'Église dont il est le chef: on lui a attribué la couronne cléricale. Vient-on à la négliger, en perd-on la signification : on ne laisse plus au Prince des Apôtres d'autre couronne que celle qui est le signe naturel d'une vieillesse vénérable. Cette dernière modification de type était d'ailleurs favorable aux sentiments doux et affectueux en général qui distinguent les écoles mystiques du XV[e] siècle ; elle l'était en particulier aux sentiments de componction dans lesquels, depuis lors, et en souvenir de sa chute, on s'est plu à représenter l'apôtre repentant.

Voilà les faits. C'est à l'artiste chrétien, selon la nature et la destination de ses œuvres, selon qu'il fera de l'art monumental ou qu'il travaillera dans un genre moins élevé, selon qu'il envisagera le plus grand des pontifes ou l'humble pêcheur, selon qu'il devra s'adresser à l'esprit ou parler au cœur, c'est à lui de choisir entre les trois modifications de type que nous venons d'exposer.

A l'inverse de saint Pierre, qui, laissé d'abord en pleine possession de tous ses cheveux, en avait vu généralement dépouiller son front et ne les recouvrait plus que par une sorte de faveur exceptionnelle, saint Paul, à la fin, avait trouvé tout le monde disposé à lui rendre les siens qu'il aurait perdus de très-bonne heure, selon toutes les traditions. Sur une centaine de ses images de toutes les époques antérieures à la Renaissance, prises pour termes de comparaison, nous en avons compté un peu plus des deux tiers qui étaient chauves ; rarement depuis l'a-t-on vu représenté sans une abondante chevelure, et tel il apparaît en effet sur la vignette des imprimés pontificaux reproduite ci-dessus.

C'est par l'effet, il faut le reconnaître, d'une disposition à matérialiser même les signes de la force morale. Qu'on ne s'y trompe pas, cependant : un saint Paul, physiquement faible et débile d'apparence comme il s'est dépeint lui-même, ne fera que mieux valoir, par le contraste, l'entraînement attaché à ses discours et l'ascendant exercé par sa présence.

Nous recommandons surtout à ceux qui ont à peindre ou à sculpter saint Pierre et saint Paul, d'avoir toujours présentes les paroles par lesquelles Nicéphore Calixte termine le portrait qu'il en donne. « On ne pouvait envisager », dit-il, « ces deux disciples de Jésus-Christ sans voir en eux quelque chose de divin. A leur aspect, les fidèles sentaient une grâce secrète opérer en eux. »



183
Sceau de l'église de Saint-Pierre-*in-Viride*.

Saint Pierre est, de tous les Saints, avons-nous dit, celui qui, le premier, a reçu des attributs caractéristiques vraiment fixes : plus anciennement, la croix, les clefs ensuite, bien avant encore que l'on ait attribué l'épée à saint Paul, ou toute autre caractéristique bien déterminée, bien avant qu'on eût recours à de semblables moyens pour caractériser en particulier aucun des autres apôtres. Il n'est pas rare que saint Pierre porte à la fois

la croix et les clefs : nous en donnons pour exemple un sceau allemand du XIIIe siècle.

La croix de saint Pierre, originairement, est une croix triomphale. C'est la croix par laquelle Jésus-Christ a sauvé le monde, et si elle offre une allusion au martyre du saint apôtre, c'est dans ce sens que le martyre est lui-même un triomphe. Plus tard, c'est-à-dire au XIIIe siècle, on a mis quelquefois dans la main de saint Pierre la croix renversée : c'est bien alors l'instrument de son martyre ; la pensée attachée à cet insigne s'abaissant, l'usage en devint moins fréquent, et les clefs ont fini par entièrement prévaloir.

L'emploi des clefs comme caractéristique de saint Pierre n'a été vraiment habituel qu'à partir du IXe siècle. Nous disons les clefs ; il arrive cependant quelquefois que l'apôtre n'en porte qu'une seule : le plus souvent il en a deux ; sur quelques monuments, on lui en a donné trois. M. Didron a signalé une miniature de la Bibliothèque nationale où il en tient jusqu'à six. Cet exemple est probablement unique. On en connaît cinq des trois clefs ; nous en avons reproduit un où elles sont posées sur les genoux du chef de l'Église ; tandis qu'il remet d'une part le pallium à saint Léon III, de l'autre l'étendard de défenseur de l'Église à Charlemagne (p. 106).

Le nombre trois exprime une idée de plénitude ; c'est la meilleure raison que l'on puisse donner de l'attribution de trois clefs à saint Pierre, comme de trois couronnes à ses successeurs. Ordinairement les deux clefs suffisent ; il n'y a pas de doute, d'ailleurs, qu'elles ne soient préférables à l'attribution d'une seule clef, puisque Notre-Seigneur dit au pluriel à saint Pierre qu'il lui donnerait « les clefs ». Ces clefs peuvent être l'une d'or, l'autre d'argent ; mais il n'y a pas d'obligation de suivre les exemples que l'on en donne, et quant à la manière de les porter, il n'y a pas de règle fixe.

Parmi les autres caractéristiques attribuées à saint Pierre, le coq est devenu d'un usage assez fréquent, depuis le XVIIe siècle seulement, pour rappeler son repentir. On en trouve des exemples dès le VIIIe siècle ; nous croirions qu'on l'employait alors plutôt comme emblème de la vigilance pastorale.

On attribue encore très-convenablement à saint Pierre tous les insignes pontificaux, et plus particulièrement le pallium et la tiare.

Saint Paul n'a qu'un attribut vraiment caractéristique, l'épée ; il a droit

plus spécialement qu'aucun autre des apôtres, de porter le livre ; mais, comme il peut très-convenablement leur être donné à tous, le livre ne peut que rarement servir à faire distinguer l'Apôtre des Gentils.

On peut soupçonner que la première attribution qui lui a été faite de l'épée remonte au XIIe siècle ; mais on n'en a pas la preuve ; elle n'est incontestable qu'au XIIIe, et alors elle lui a été faite à raison de son martyre ; mais, depuis, on a pu lui donner un autre sens en l'entendant du glaive de la parole. Avant même que cette attribution lui eût été faite, et depuis, alors même qu'il n'est pas accompagné de son glaive, saint Paul se fait, d'ordinaire, facilement reconnaître parmi les autres apôtres par son type et la position qu'il occupe, et l'on peut dire que la meilleure caractéristique de l'Apôtre des gentils, c'est d'être le fidèle compagnon du chef de l'Église.

II.

COMPOSITIONS RELATIVES A SAINT PIERRE ET A SAINT PAUL.

Après avoir observé, autant que nous l'avons pu, les types et les attributs qui, selon les lieux et les temps, ont servi à caractériser les apôtres saint Pierre et saint Paul, nous allons passer en revue les principales compositions où l'art chrétien les a fait figurer, en commençant par celles qui sont symboliques plutôt qu'historiques et d'un caractère plus général. Il n'en est pas de plus ancienne et de plus importante que celles où on les voit de chaque côté de Notre-Seigneur, ou d'un signe qui le représente, comme le Chrisme et la Croix.

Ils sont là représentés comme les premiers ministres du Seigneur, comme les princes de son peuple, les chefs de son Église, les généraux de ses armées, comme les chérubins de l'Arche de la nouvelle Alliance ; les Pères ne tarissent pas sur les titres qui peuvent leur être donnés. A cette composition s'est rattachée la question délicate de la position respective des deux apôtres, comme on le voit sur les sceaux en plomb des bulles pontificales dont un exemple est donné à la page suivante.

Sur les fonds de verre à figures dorées qui, dans leur ensemble, sont les plus anciens des monuments où les deux apôtres soient ainsi réunis, l'ordre hiérarchique, tel que nous le comprenons aujourd'hui, a été généralement

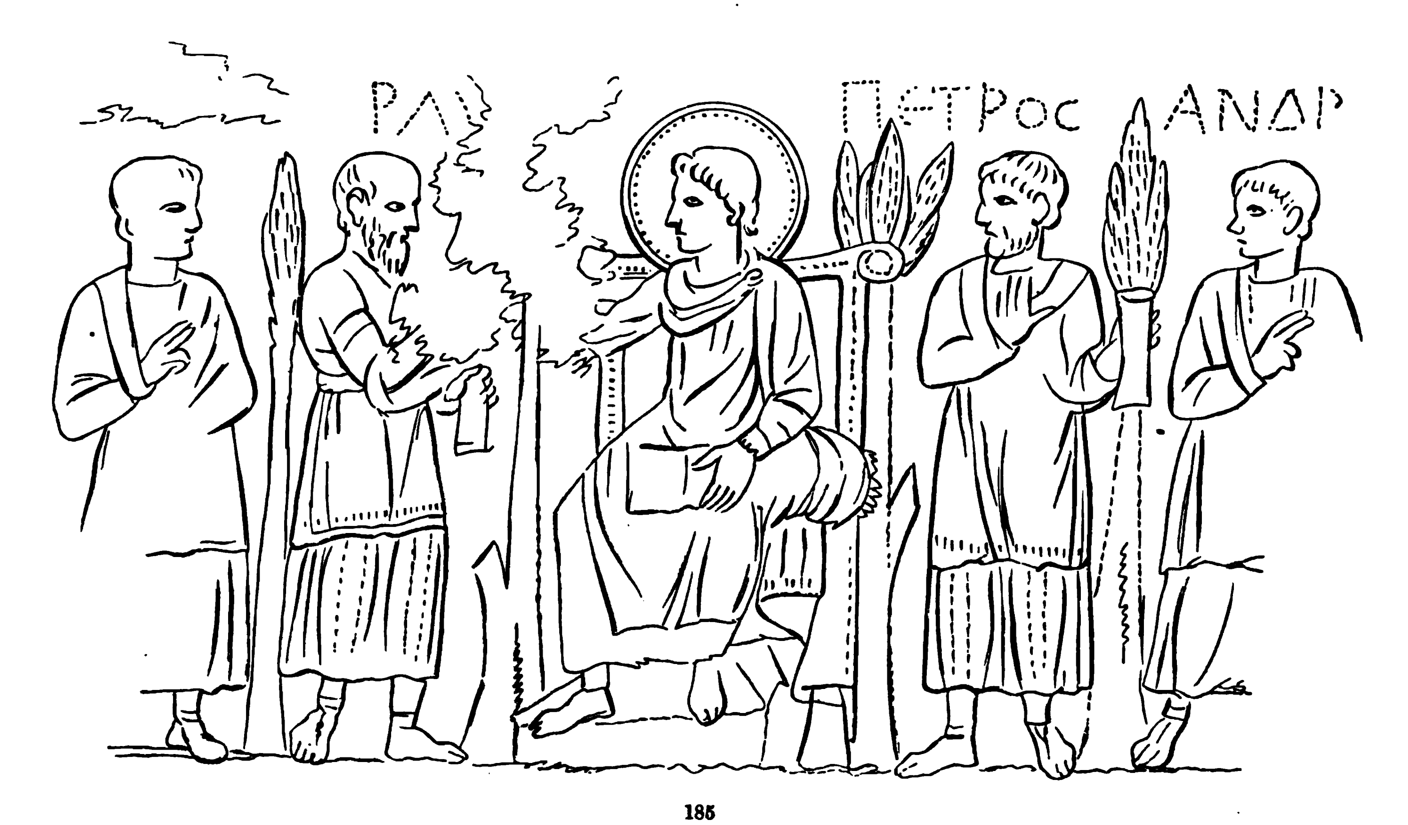
observé : c'est-à-dire que saint Pierre occupe la droite ; nous en avons compté une soixantaine d'exemples, et seulement deux ou trois exceptions. Mais il n'en est plus de même dans les monuments subséquents : à partir du Ve siècle, saint Pierre est plus communément passé à la gauche, et saint Paul l'a remplacé à la droite. Il faut revenir aux temps modernes pour retrouver communément saint Pierre à la place que, dans nos idées sur la droite et la gauche, il n'aurait jamais dû céder. Mais il est évident que ces idées n'ont pas été toujours les mêmes, nous l'avons vu précédemment (p. 122).



184

Sceau en plomb d'Honorius III.

Nous mettons sous les yeux de nos lecteurs, les figures représentées sur la face principale d'un seau ou vase en bronze, attribué au IVe ou Ve siècle par M. de Rossi, qui nous l'a signalé. On voit que Notre-Seigneur, assis au milieu des apôtres (ils sont représentés tous les douze), accueille spécialement saint Paul ; il est très-probable que l'on a voulu ainsi représenter son accession à l'apostolat, et que c'est là ce qui a motivé sa mise à la droite ; il est certain que jusqu'au moyen âge et pendant tout son cours, s'est maintenue la pensée de tendresse que l'on attribuait au Seigneur pour ce nouveau venu, pour ce Benjamin du Collége apostolique. Nous reproduisons, en effet (p. 472), une miniature de la Bible moralisée, à laquelle nous avons fait beaucoup d'autres emprunts, où nous voyons saint Paul spécialement accueilli par Notre-Seigneur en présence de saint Pierre et des autres apôtres, par allusion à la reconnaissance de Joseph par ses frères.



185

Saint Paul accueilli par Notre-Seigneur. (Seau de bronze, Musée du Vatican.)

Mais il faut le dire : si entre les apôtres saint Paul est le Benjamin, saint Pierre est le Joseph, et, dans cette Bible même, il en joue le rôle.

Dans ce symbolisme donc, le Prince des Apôtres n'est nullement sacrifié; et plus nous remontons dans l'antiquité chrétienne, plus nous constatons que, à part la signification fort élastique de la position respective des apôtres à la droite et à la gauche, il n'est rien de mieux établi que la haute prééminence que lui accorde dans tout temps l'art chrétien. Si quelqu'un des apôtres doit prendre place au milieu, c'est lui qui s'y met; si l'un d'eux doit s'asseoir sur un siége plus élevé, c'est lui qu'on y voit; les deux princes des apôtres sont-ils rangés d'un même côté, il marche en tête; en



186

Saint Paul accueilli par Notre-Seigneur. (Miniature du XVe siècle.)

est-il quelqu'un qui porte un signe exceptionnel de dignité, c'est lui qui l'a reçu, et quand on les nomme, son nom est toujours prononcé le premier : on dit invariablement « saint Pierre et saint Paul ». Mais où apparaît surtout la grande supériorité de saint Pierre, c'est que, en l'absence visible du divin Maître, on lui accorde à lui seul le droit de le représenter et de tenir sa place. C'est surtout à Pierre qu'est confié spécialement le dépôt de la loi. (P. 112, 113, 193.)

Il ne faut pas confondre la scène de ce don sacré avec une autre composition introduite dans l'art plus tardivement, et où Notre-Seigneur donne d'une part à saint Pierre les clefs, signe de la souveraine juridiction, de l'autre à saint Paul, un livre dont la signification est déterminée sur le *Ciborium* de la basilique Ambrosienne, à Milan, par les mots *Accipe librum Sapientiæ*. Ce livre de la Sagesse, attribué à saint Paul, implique l'idée d'un enseignement doctoral, et non plus celle d'une interprétation souveraine : on en a la preuve, quand un autre docteur est substitué à l'Apôtre des Gentils, comme dans le tableau d'autel de la chapelle Strozzi, à Santa-



187

Dons des clefs à saint Pierre, et du livre à saint Thomas d'Aquin.

Maria-Novella de Florence, peint par Orcagna, et dont nous reproduisons la partie centrale où, saint Pierre continuant de recevoir les clefs, le livre est donné à saint Thomas d'Aquin.

Les deux apôtres ensemble représentent l'Église romaine, mère et maîtresse de toutes les églises particulières ; par extension, ils représen-

tent l'Église tout entière. C'est plus proprement et plus directement comme son chef, et comme la représentant à lui seul, que saint Pierre apparaît isolé ; il n'est plus seulement alors le premier ministre de Jésus-Christ, il est son vicaire et son lieutenant dans toute la force du terme : il tient sa place, il le supplée ; devenu pasteur de ses brebis, il les garde à son tour, il est le Moïse de la nouvelle loi, et par excellence le pêcheur des âmes et le pilote de l'Église. Toutes ces idées ont été rendues dans l'iconographie chrétienne.

Nous ne saurions ici embrasser la vie de saint Pierre dans tous les détails des circonstances où on peut le représenter; nous nous contentons de rappeler celles de ses actions qui ont été tour à tour, selon les temps, considérées comme les plus caractéristiques : la pêche miraculeuse, la vocation, la tradition des clefs, le reniement, et surtout sa prédiction, le repentir, le martyre.

Quand saint Paul est pris isolément, c'est préférablement sa conversion que l'on met en scène. Le plus souvent alors, on le représente en costume militaire, et tombé de cheval sur le chemin de Damas : cet usage a été vivement critiqué au point de vue de l'exactitude historique. Ayala voudrait que le futur apôtre, alors âgé de trente à trente-cinq ans, en costume juif, non romain, civil, non militaire, eût pour monture un âne ou une mule ; on ne peut nier que ce fut selon la vraisemblance ; cependant il serait peut-être sévère d'interdire la voie jusqu'ici la plus suivie ; l'essentiel, c'est d'exprimer dans la physionomie du saint que son âme se rend à la grâce, au lieu de s'attacher par trop aux effets pittoresques de sa chute.

Nous revenons, pour finir, à l'association des deux apôtres, car, dans l'iconographie comme dans la liturgie chrétiennes, il semble qu'on les honore l'un ou l'autre insuffisamment, si on ne les honore ensemble. Saint Pierre est le fondement infaillible de la doctrine chrétienne, saint Paul exprime l'idée de son extension (v. pl. v) : or, le fondement et l'extension sont inséparables.

On rapporte que saint Pierre et saint Paul, sortis de prisons différentes, se rencontrèrent comme ils étaient conduits chacun au lieu de son supplice, et qu'ils s'embrassèrent alors une dernière fois.

Cet embrassement fraternel a été assez fréquemment représenté par les Latins et par les Grecs, pour exprimer leur parfait accord : l'exemple que nous en donnons est peint sur le volet d'un diptyque grec que l'on voit au musée du Vatican.

Les deux apôtres, ce jour même, se retrouvèrent dans la cité bienheureuse; et le sarcophage que l'on a vu, p. 176, témoigne, avec plusieurs autres, que dans l'antiquité chrétienne on s'est plu à représenter leur martyre simultanément. Sur ces monuments, conformément à l'usage alors général, celui de saint Pierre est seulement rappelé par son arrestation,



188

Embrassement de saint Pierre et de saint Paul.

tandis que l'on voit dans la main d'un bourreau l'épée qui va servir à décapiter saint Paul. Dans la suite, on le montrera inclinant la tête pour recevoir le coup mortel, et saint Pierre sera crucifié sur sa croix renversée. Mais ce n'en sera pas moins là un moyen d'affirmer leur final triomphe.

III.

DES APÔTRES EN GÉNÉRAL.

L'IMPORTANCE tout exceptionnelle de l'iconographie de saint Pierre comme chef de l'Église, de saint Paul parce qu'il lui est particulièrement associé, a fait que nous avons étudié leurs images avant de porter notre étude sur le corps apostolique en général, dont nous devons nous occuper maintenant avant de dire un mot de chacun des autres apôtres en particulier.

Dans l'antiquité chrétienne, lorsque saint Pierre et saint Paul ne sont pas désignés par leurs types historiques, qu'ils ne sont pas nommés, qu'ils ne portent pas d'attributs, ils se font encore souvent reconnaître, sinon avec certitude, du moins avec probabilité, par leurs fonctions d'acolytes près de Notre-Seigneur et par leur nombre de deux. Quand le divin Sauveur est accompagné d'une suite plus nombreuse, il y a des présomptions en faveur du surplus des apôtres pour les faire reconnaître à leur tour, et, quand le nombre douze est rigoureusement atteint, il n'y a presque pas de doute qu'on ait voulu représenter tout le collége apostolique. Nous avons parlé des exemples qui en sont donnés par les peintures des Catacombes où, le Christ portant le type de l'éternelle jeunesse, quelques interprètes ont cru qu'on avait voulu le représenter à l'âge de douze ans, dans le temple, au milieu des docteurs. Il n'y a pas de doute, vu le nombre douze, que ce ne soient là les apôtres, c'est-à-dire les vrais docteurs, qu'on ait ou non fait une allusion au fait historique de la dispute parmi les docteurs : il y a, en effet, des exemples certains de transpositions semblables.

Dans les monuments du IVe et du Ve siècles, il n'est pas rare que les apôtres soient disposés en cercle autour d'une figure centrale de leur divin Maître, de sa croix, ou de son monogramme : alors ils forment autour de lui comme une couronne, selon l'expression de saint Paulin :

Cui coronæ sunt corona apostoli
Quorum figura est in columbarum choro.

On voit aussi par ces vers qu'à Nole les apôtres étaient représentés par douze colombes ; on en connaît d'autres exemples (p. 127). Nous avons fait

observer aussi qu'ils étaient souvent représentés par douze brebis. Sur le seau de bronze dont nous avons reproduit un côté (p. 471), ils sont désignés par leurs noms. Jusqu'au XIII[e] siècle, c'était le seul moyen usité de les désigner chacun individuellement, et il est douteux si, auparavant, à l'exception de saint Pierre et de saint Paul, on peut, en dehors de cette désignation nominale, reconnaître, en de rares circonstances, quelqu'un des apôtres en particulier. Depuis le XIII[e] siècle, on les caractérise généralement par les instruments présumés de leur martyre ; mais comme il y a de l'indécision sur le genre de supplice qu'ils ont subi pour la plupart, il n'est pas toujours possible d'interpréter avec certitude les caractéristiques de quelques-uns d'entre eux. Il en est peu, d'ailleurs, auxquels on ait attribué des types fixes ; il n'y a guère d'exception que pour saint Jean, saint André et les deux saints Jacques, et pour ceux-là même il n'y a rien qui ait prévalu d'une manière absolue. L'ordre où sont rangés les apôtres n'est pas indifférent, et c'est encore un moyen de les faire reconnaître individuellement ; mais cet ordre n'étant pas toujours absolument le même, il ne peut pas non plus être un guide absolument certain. Pour nous, nous suivons, pour en parler, l'ordre établi par l'Église dans le canon de la messe et les litanies des Saints. Si tous les artistes voulaient bien s'y conformer à l'avenir, on ne pourrait plus se tromper sur la désignation d'aucun des apôtres, quand ils sont réunis en corps.

Le caractère et les caractéristiques communs à tous les apôtres doivent être un grand air de gravité, le geste de la main droite légèrement levée pour annoncer la bonne nouvelle, le livre porté dans la main gauche, la tête et les pieds nus, la tunique et le pallium antiques pour vêtements, le nimbe coloré en rouge. En voilà assez pour éviter de les confondre avec tout autre ordre de saints, si ce n'est avec les prophètes, lorsqu'on n'a pas la ressource de la coloration des nimbes. Alors même on peut éviter facilement toute confusion en faisant du *volumen* l'attribut des prophètes, tandis que le livre proprement dit resterait aux apôtres. Il est facile aussi d'établir une différence dans le geste, celui des prophètes étant incliné en avant pour annoncer une chose plus éloignée, celui des apôtres exprimant d'une manière plus marquée l'affirmation. Nous rappellerons encore cette manière fort usitée de représenter les apôtres en leur mettant à la main, à chacun, un des douze articles du *Credo* écrits sur des phylactères.

IV.

DES APOTRES EN PARTICULIER ET DES ÉVANGÉLISTES.

Nous avons compté saint André parmi les apôtres auxquels on attribue avec quelque persistance un même type de figure. On ne peut pas dire cependant que la tradition nous ait rien transmis, quant à la réalité de ses traits ; il a dû le genre de faveur dont il s'agit, à son frère, avec lequel on lui a supposé quelque ressemblance et une conformité d'âge. Prenez le type de saint Pierre ; allongez un peu les traits ; allongez un peu la barbe ; vous avez un type très-approprié à saint André ; mais ce type se confondrait facilement avec celui de saint Paul, si celui-ci n'était pas représenté chauve.

Saint André est aussi, parmi les apôtres, l'un de ceux sur lesquels on est le mieux fixé quant au genre de martyre, et, par suite, quant à son attribut caractéristique : la croix. Il est aussi, après saint Pierre, le premier



189

Saint André crucifié horizontalement.

auquel une attribution de ce genre ait été faite. Dès le XIe siècle, on en voit un exemple : sur la porte de Saint-Paul-hors-les-Murs, saint Pierre tient une clef, saint André une croix processionnelle ; et aucun autre des apôtres n'a reçu d'attribut personnel. Ce n'est qu'au XIIIe siècle que l'on voit apparaître la mise en croix de saint André dans une disposition hori-

zontale de la tige, comme dans le D initial, que nous empruntons à un manuscrit du XIVe siècle. Alors on met aussi quelquefois dans la main de l'apôtre la croix ainsi posée. De là est provenue l'attribution qui lui a été faite un peu plus tard de la croix en sautoir X, qui a pris depuis le nom de *Croix de Saint-André*. On la lui voit porter dans la sculpture allemande du XVe siècle que nous reproduisons, et l'usage bientôt s'en répandit universellement.



190

S. Pierre, S. André, S. Jacques, S. Jean, S. Thomas et S. Jacques le Mineur.

Non-seulement il passe pour constant que saint André fut crucifié, mais il est célébré pour l'ardeur avec laquelle il aspirait à ce genre de martyre ; c'est ce trait qu'il faut saisir pour exprimer son caractère ; c'est là aussi un beau sujet dont s'est inspiré le Guide dans les fresques de la chapelle de Saint-André, dépendant du monastère de Saint-Grégoire sur le mont Cœlius.

Aucun des titres qui ont valu à saint Jacques d'occuper l'un des premiers rangs parmi les apôtres n'a exercé autant d'influence sur la manière de le représenter que la célébrité du pèlerinage de Compostelle, où son corps est honoré. Quant aux traits qu'on lui attribue le plus souvent, ils ne proviennent pas de cette source, mais plutôt de l'idée qu'on se fait de lui comme frère de saint Jean et son aîné. Saint Jean étant représenté le plus ordinairement jeune et imberbe, il a paru naturel de caractériser saint Jacques comme étant dans la fleur de la virilité, ou « jeune avec une

barbe naissante », dit le *Guide de la Peinture grecque*. Ceci n'a été fait que tardivement; mais c'est un exemple à suivre. Au XIIIe siècle, on ne lui donne encore pour attribut que l'épée, comme instrument de son martyre; on commence au XIVe siècle à le caractériser par les insignes de pèlerin qu'on lui voit dans notre vignette : le bourdon, la pannetière, les coquilles, le chapeau, ou seulement quelqu'un de ces emblèmes, usage universellement répandu depuis lors.

Le patronage exercé par saint Jacques sur l'Espagne a donné lieu à un autre mode de représentation : en souvenir des différentes batailles livrées contre les Maures, où l'on rapporte qu'il apparut pour protéger les armées chrétiennes, on le fait alors monter à cheval comme un combattant; nous n'en connaissons pas d'exemple avant le XVIe siècle, et nous ne pensons pas qu'ils aient été imités en dehors de l'Espagne et du Portugal.

Deux types sont principalement attribués à saint Jean, selon que l'on considère en lui ou le jeune disciple que Jésus aimait, ou le saint vieillard qui continua, jusque dans un âge très-avancé, de rendre témoignage aux grands mystères dont il avait été le témoin privilégié ou qu'il contempla dans les cieux ouverts en sa faveur. Quand nous parlons, d'ailleurs, des types de saint Jean, on comprend que ce qui est passé en usage se réduit à ces termes : un jeune homme imberbe pour le type de la jeunesse; un vieillard à longue barbe pour le type du vénérable exilé de Pathmos.

Le type de la plus fraîche jeunesse est le seul qui convienne à saint Jean dans la Cène ; plus généralement, on le lui a conservé quand on l'a représenté au pied de la croix; quelquefois on a été pour lui, dans cette circonstance particulièrement, jusqu'à la maturité de l'âge : ce serait un contre-sens que de le représenter alors tout à fait en vieillard. Quand il figure parmi les apôtres réunis comme formant le sénat chrétien, la représentation prend un caractère de généralité qui permet de lui assigner un type ou un autre; alors cependant on préfère presque toujours encore le voir jeune. Quand on le représente comme évangéliste, il arrive plus souvent que l'on revient au type de vieillard.

L'attribut le plus anciennement assigné à chacun des apôtres étant l'instrument de son martyre, au XIIIe siècle, on a attribué à saint Jean préférablement la cuve où il fut plongé dans l'huile bouillante. C'est dans le même esprit qu'on l'a représenté, le plus souvent, tenant à la main la

coupe d'où sort un serpent ou un dragon, comme on le voit dans notre vignette. Ce reptile est l'image du poison renfermé dans un breuvage au moyen duquel, selon la tradition, on aurait voulu l'empoisonner pendant son séjour à Éphèse. Cet usage est d'ailleurs justifié par les meilleures autorités. Quand le serpent n'est pas représenté, le calice peut alors être considéré comme emblème eucharistique, et, à ce titre, il est encore très-convenable pour le disciple bien-aimé. Le calice, dans tous les cas, est l'attribut fixe de saint Jean, considéré comme apôtre; considéré comme évangéliste, l'aigle lui revient de droit. Ordinairement, quand il est associé aux autres apôtres, on ne lui attribue pas le noble oiseau, et nous croyons que cette distinction est fondée. Mais saint Jean étant représenté à titre entièrement personnel, nous ne voyons pas qu'il y ait lieu de s'imposer la moindre restriction, et l'on mettra en relief tout ce qui peut le mieux l'exalter à la fois comme apôtre et comme évangéliste.

Les sujets où l'on a le plus souvent occasion de le mettre en scène sont la Cène et le Crucifiement dont nous avons précédemment parlé. Au point de vue purement personnel, comme action caractéristique, on ne voit rien de mieux que de le représenter dans la chaudière bouillante où naturellement il devait trouver la mort.

Saint Thomas, à partir du XIV[e] siècle jusqu'à la Renaissance, a été souvent représenté jeune et imberbe ; quelquefois, dans tous les temps, on l'a plus ou moins vieilli; plus souvent on lui a attribué la ferme maturité de l'âge, à laquelle nous conseillerions de s'en tenir. Son attribut le plus caractéristique est l'équerre, à raison de sa légende et de la méprise du roi des Indes et de ses ambassadeurs, qui auraient entendu à la lettre ce que saint Thomas aurait dit au figuré. L'établissement du christianisme est un édifice, et les apôtres en étaient tous les constructeurs. Au fond, l'équerre leur conviendrait donc à tous; c'est pourquoi on l'a, en effet, attribué quelquefois à quelques autres d'entre eux. Mais quand un seul le porte, c'est invariablement saint Thomas. On est d'autant mieux fondé à y recourir, que l'instrument de son martyre est fort incertain; cependant le plus souvent, quand on veut le désigner par ce moyen, on lui attribue la lance, et, vu l'ordre où il est placé entre saint Jean et saint Jacques le Mineur, il n'y a pas de doute qu'on doive le reconnaître à cet insigne, dans les sculptures reproduites (p. 479). Comme action caractéristique, on ne peut rien faire de mieux que de représenter saint Thomas, non pas lorsqu'il manifeste son doute, mais lorsque, après avoir douté, il rend témoignage à

son Seigneur et son Dieu. Le caractère de saint Thomas, à rendre dans sa physionomie, s'est fait bien connaître par les différentes circonstances où il est parlé de lui dans l'Évangile : caractère prompt et généreux, il montra par où il péchait quand, trop promptement, il se fit un parti pris relativement à la Résurrection ; mais tout devait tourner à bien par la promptitude avec laquelle il reconnut son erreur.

Saint Jacques le Mineur est appelé le frère de Notre-Seigneur ; on lui attribue assez souvent, en conséquence, et il est convenable de lui attribuer une grande ressemblance de traits avec le divin Sauveur. Il est très-bien caractérisé par le bâton à foulon souvent transformé en massue (vig. 190), avec lequel il fut martyrisé. Comme action caractéristique, on ne saurait rien choisir de mieux que les circonstances mêmes de ce martyre.



191

S. Philippe, S. Barthélemi, S. Matthieu, S. Jude, S. Simon et S. Mathias.

Saint Philippe est l'un des apôtres que l'on a le plus volontiers représenté jeune ; il est aussi l'un de ceux dont il est le plus souvent parlé dans l'Évangile ; il s'y montre zélé et y joue facilement le rôle d'introducteur. C'est d'après ces données que l'on peut le mieux déterminer le caractère ouvert de sa physionomie. On croit généralement qu'il fut crucifié, et la croix sous des formes diverses est sa caractéristique la plus ordinaire : la suite de nos sculptures allemandes en donne un exemple.

Après saint Philippe, on y voit saint Barthélemi, caractérisé par le coutelas qui, selon la tradition, aurait servi à l'écorcher vif. C'est l'un des attributs apostoliques dont l'usage a été le plus soutenu. On n'a donc pas besoin de donner à saint Barthélemi, pour le faire reconnaître, sa peau même à porter. L'exemple de Michel-Ange dans son *Jugement dernier* ne saurait nous faire goûter la mise en scène de ce trophée grotesque. Bon nombre d'artistes ont aussi aimé à représenter l'écorchement du saint apôtre pour rendre l'horreur du supplice. C'est bien plutôt l'invincible patience du martyr que l'artiste chrétien devrait chercher à mettre en relief, quand il aborde un pareil sujet. Quant à ces statues où saint Barthélemi est représenté en écorché, elles peuvent être propres à figurer dans un cabinet d'anatomie, mais elles ne conviennent nullement pour honorer un saint

Si on considère saint Matthieu comme évangéliste, il est on ne peut mieux caractérisé par l'homme des visions d'Ézéchiel et de saint Jean, dont on a fait un ange. Dans le collége apostolique au contraire, saint Matthieu est un de ceux qui s'effacent le plus, surtout parce que leurs



192

Saint Matthieu.

attributs sont moins bien déterminés. Celui de saint Matthieu est tantôt une hache, comme dans notre vignette (p. 482), tantôt une épée, une lance. Quand on veut l'honorer individuellement, on ne saurait mieux faire que de revenir à son Ange. Ce fidèle compagnon l'inspirera, l'assistera ou planera au-dessus de lui dans un sentiment de dignité. Nous reproduisons une vignette des *Heures* de Simon Vostre, où il soutient son livre d'une manière qui ne manque pas de grâce. Comme action caractéristique, on peut représenter très-convenablement sa vocation. Quant à

son caractère, il lui convient d'apparaître comme un homme singulièrement grave et sensé, et d'associer dans sa physionomie, à l'expression de la sagesse, un grand sentiment de pureté, eu égard aux circonstances présumées de son martyre.

Saint Simon le Chananéen est le moins connu de tous les apôtres; la croix lui a été donnée quelquefois comme attribut. Mais la scie a fini par obtenir la préférence, et nous croyons qu'elle doit le faire reconnaître dans notre vignette (p. 482), hors de son rang, saint Jude ou Thadée étant placé avant lui avec la croix. On a quelquefois, en effet, attribué la croix à ce dernier, et nous ne nous rappelons pas de lui avoir vu la scie quelque part où il soit désigné autrement sans incertitude, c'est-à-dire par son nom, car il y en a toujours quant aux attributs qui peuvent lui être assignés. Il semble qu'on a voulu quelquefois, avec intention, lui donner deux livres à porter ; il se pourrait que l'un des deux représentant l'Évangile, attribut commun de tous les apôtres, l'autre livre fût l'Épître canonique de saint Jude, et nous ne pouvons rien proposer de mieux pour le caractériser à l'avenir.

Il est non moins difficile de bien caractériser saint Mathias. Dans notre vignette, on lui voit une sorte de hallebarde ou une hache dont le long manche ne peut s'expliquer que par la pensée d'en faire un trophée : nous ne pouvons que conseiller de s'en tenir à cet insigne.

Saint Barnabé, quoiqu'il n'ait pas fait partie du collége des douze, est mieux connu que saint Mathias, grâce à son association à saint Paul et aux *Actes des Apôtres :* on sait qu'il avait un aspect imposant, nous ne lui connaissons pas cependant, à lui non plus, de caractéristique d'un usage bien constant. Comme l'on croit qu'il fut successivement lapidé et brûlé dans l'île de Chypre, on peut lui donner très-convenablement pour attributs des pierres et du feu.

Les évangélistes saint Luc et saint Marc sont si bien caractérisés par leurs emblèmes évangéliques, qu'il n'est pas utile de leur chercher d'autres attributs. N'ayant pas à figurer dans le Collége apostolique, il n'est aucun besoin, comme pour saint Jean et saint Matthieu, de recourir à des moyens spéciaux de les désigner dans ce cas-là. Nous nous sommes suffisamment expliqué précédemment sur la manière de représenter leurs emblèmes aux uns et aux autres ; il faut bien se garder d'en faire des animaux vulgaires. Dans la miniature que nous empruntons à la *Revue de l'Art chrétien,* le bœuf de saint Luc n'est rien moins que bien dessiné, mais

l'intention est noble et élevée. Suspendu dans un arc de cercle et incliné vers le saint évangéliste, on voit qu'il l'inspire du haut du ciel. Saint Luc, dans cette miniature, est représenté dans la maturité de l'âge; c'est aussi ce que nous croirions pouvoir conseiller de mieux, comme plus conforme à la



193

Saint Luc. (Miniature attribuée au XIIe siècle.)

majorité des cas. On peut se rappeler, pour avoir une idée de son caractère, la culture intellectuelle qu'il avait reçue, et la traduire par la distinction de la tenue et de l'attitude. Saint Luc, originairement, était médecin,

et il y a de fortes raisons pour croire qu'ayant quelque talent en peinture, il a été l'auteur d'une ou plusieurs images de la sainte Vierge. Que ces images se soient conservées, ou que l'on n'en ait que des dérivés plus ou moins immédiats, c'est une autre question : il suffit que, la tradition existant, on ne puisse pas prouver qu'elle soit sans fondement, pour autoriser les peintres à prendre saint Luc commer patron, pour autoriser à lui mettre à la main une image de Marie, comme le font habituellement les Grecs, ou à le représenter occupé à peindre cette image sacrée, comme l'a fait Raphaël.

Saint Marc, en sa qualité de disciple de saint Pierre, s'est vu assez souvent attribuer quelque ressemblance avec le Prince des Apôtres : c'est une donnée qui n'est pas à négliger pour formuler son type, en ayant soin d'éviter la similitude complète. On devra se rappeler que dans son Évangile il va droit au but, qu'il est sobre de détails ; il lui convient de prendre une physionomie ferme et décidée en rapport avec l'idée symbolique du lion.



194

Ducat de J. Mocenigo.

Nous reproduisons un ducat de Venise de Jean Mocenigo, doge de 1478 à 1485, où, conformément au type de cette sorte de monnaie, saint Marc, donnant au doge le gonfalon, témoigne de la confiance que la puissante république mettait en son saint protecteur. Sur l'autre face, Notre-Seigneur Jésus-Christ règne sur son trône. Le même type a été imité à Rhodes par les chevaliers de Saint-Jean de Jérusalem, en substituant saint Jean-Baptiste à saint Marc, et, pendant quelque temps à Rome, on lui substitua saint Pierre ; le gonfalon est alors remis soit au grand maître de l'Ordre hospitalier, soit au sénateur de la Ville éternelle.

CHAPITRE IV

DES MARTYRS.

I.

DES MARTYRS EN GÉNÉRAL.

Il semblerait que les apôtres n'auraient qu'imparfaitement le droit de marcher à la tête du glorieux cortége des saints, s'ils n'avaient scellé de leur sang les vérités qu'ils ont annoncées. Ils sont apôtres et martyrs ; et les martyrs qui viennent après eux, dans l'ordre des honneurs que nous rendons aux saints, ont aussi exercé comme tels un genre de prédication qui leur donne un trait de ressemblance de plus avec les apôtres.

Le martyre est le plus vaillant des combats; et la mort qui s'ensuit, la plus belle des victoires. C'est mal en apprécier le caractère que de rendre principalement l'horreur du supplice et la cruauté des bourreaux. Il ne faut non plus, dans le martyr, rien qui ressemble à l'exaltation de l'énergumène, rien qui sente la bravade : l'élan du regard vers le ciel d'où lui vient la force et le courage, voilà ce qui doit le distinguer ; cet élan sera doux et serein comme le serait une extase. L'assistance divine, toujours assurée aux martyrs, se manifeste très-diversement, il est vrai. Il en est qui, par moments, ressentant tous les aiguillons de la douleur, ont poussé des cris perçants ; la nature fléchissait ; mais la volonté soutenue par la grâce ne fléchissait pas, et c'est là le triomphe. Appelé à dire ce triomphe, l'artiste est libre de choisir son point de vue ; il choisit mal s'il essaie, comme équivalent des cris, de rendre uniquement les convulsions des membres, les crispations du visage. Le martyr triomphe lorsqu'il confesse courageusement sa foi ; il remportera sa dernière victoire, quand il rendra son dernier soupir : déjà, ses yeux s'illuminent, la sérénité revient dans ses traits.

Ses chairs en lambeaux, sa pâleur, sa position, ses muscles tendus diront assez ce qu'il souffre, ce qu'il a souffert, alors même que la méchanceté des bourreaux ne se peindrait pas sur leurs sinistres visages. Irrités de voir leur prétendu succès se changer en défaite, ils donneront à comprendre tout ce que le martyr va souffrir encore, si l'heure de l'éternelle délivrance n'est pas venue; mais il faut que, sur sa physionomie à lui-même, on voie poindre un premier éclair de la béatitude qui l'attend.

Le premier des martys fut en effet favorisé d'une vision céleste au moment de rendre au Dieu mort pour nous le témoignage de son propre sang : « Je vois les cieux ouverts », s'écria saint Étienne, « et le Fils de « l'homme qui est debout à la droite de Dieu »; et comme on le lapidait, il s'écriait encore : « Seigneur Jésus, recevez mon esprit ». N'est-ce pas là le modèle de tous les martyrs?

En un mot, il s'agit toujours pour nous, dans le spectacle du martyre, de mettre en relief non les tortures, mais ce qui fait triompher des tortures, ou la fermeté de la foi, ou l'élan vers Dieu, ou son secours céleste, ou une sérénité invincible.

L'art chrétien, s'il ne représentait du martyre que son atrocité, resterait fort au-dessous de l'art antique qui a su rendre la douleur belle, et cependant reconnaissable. En rappelant ce mot de Joseph de Maistre, nous voulons surtout faire mesurer de plus en plus la distance qui sépare l'un et l'autre idéal : d'une part, le plus affreux désespoir voilé et contenu dans la *Niobé* et le *Laocoon*, par la dignité humaine et le sentiment de la beauté plastique ; de l'autre, des espérances certaines, la perspective de la victoire et d'un bonheur sans fin.

Combiner de semblables pensées, de pareils sentiments avec l'expression même de la douleur, était trop au-dessus des procédés d'exécution dont disposait l'art chrétien dans l'état où ils lui furent livrés, pour qu'il lui fût possible de tenter une pareille association pendant le cours de sa première période, quand bien même elle serait entrée dans son esprit. Il s'attacha au principal, qui était pour lui de dire la victoire. Les seules représentations qui aient trait au martyre comme à la Passion, pendant l'ère des persécutions, sont des images de Daniel dans la fosse aux lions, des trois jeunes Hébreux dans la fournaise, images de la protection divine, de la délivrance finale, promise à ceux qui affronteraient tout ce qu'ils savaient avoir à souffrir. Après Constantin, quand la victoire fut consommée, on exprima sur les sarcophages la pensée du martyre, plutôt qu'on ne repré-

senta le martyre lui-même, au moyen de la scène où saint Pierre est emmené pour le subir (v. pl. v). Ce caractère de la représentation ne change pas, quoique l'exécution soit plus imminente quand on lui associe saint Paul (p. 176), ou qu'on lui substitue saint Etienne. Il est certain qu'à la fin du IVe siècle des représentations de divers martyrs s'étaient plus ou moins multipliées, dans les églises particulières qui leur étaient dédiées, et que là on ne craignait plus de rendre jusqu'à un certain point la chaleur de la lutte. Il y a lieu de penser néanmoins, d'après les descriptions qui nous en sont restées de ces compositions, qu'elles étaient disposées de manière à faire surtout ressortir le triomphe des athlètes de Jésus-Christ. Dans la médaille de *Sucessa* (p. 273), saint Laurent est représenté sur le gril; mais, au-dessus, l'âme du martyr apparaît dans le sentiment de son triomphe et de son union avec Dieu désormais consommée.

On peut dire que, dès le IVe et le Ve siècles, la couronne était donnée aux martyrs comme attribut, soit qu'elle fût suspendue sur leur tête, comme dans cette médaille, soit qu'ils la portassent dans leurs mains, pour l'offrir à l'auteur de tout bien, soit qu'elle fût placée seulement à côté d'eux; mais elle ne leur était pas toujours attribuée, et l'on peut dire qu'étant le signe de la récompense éternelle, à laquelle sont admis également les saints confesseurs, elle n'était pas pour eux un insigne absolument distinctif. La palme est très-fréquente sur les inscriptions funéraires des Catacombes : cette expression « la palme du martyre », est employée dans les actes de sainte Agathe; néanmoins nous ne voyons apparaître cet attribut dans les mains des martyrs qu'au IXe siècle, dans la mosaïque de Sainte-Praxède, à Rome, où elle est donnée au chœur des martyrs, conformément à ces mots de l'Apocalypse : *Palmæ in manibus eorum*, « les palmes sont dans leurs mains », et nous ne connaissions pas, avant le XIIIe siècle, d'exemple de son attribution à aucun martyr représenté individuellement. Jusque-là, s'il y eut un signe général du martyre, d'une valeur analogue à celle que nous accordons aujourd'hui à la palme, ce fut plutôt la croix. C'est à ce titre qu'on la voit attribuer particulièrement à saint Laurent; mais son emploi dans cet ordre d'idées n'eut jamais autant d'extension chez les Latins, qu'il en eut et qu'il en a encore chez les Grecs.

Désormais, chez nous la palme est devenue d'un usage si habituel et si généralement compris pour caractériser les martyrs, qu'on doit se faire une règle d'y recourir, si ce n'est dans le cas où des caractéristiques toutes personnelles ne peuvent laisser aucun doute sur la désignation générale,

comme sur la désignation particulière du saint représenté. Les attributs particuliers sont ordinairement les instruments même du martyr; mais dès lors qu'ils sont associés ou substitués à la palme, il faut qu'ils s'accordent avec elle, c'est-à-dire qu'ils soient transformés en trophées, et quand nous disons *transformés*, nous l'entendons à la lettre des formes elles-mêmes, dans le même sens que la croix du supplice se transforme en croix processionnelle ou triomphale.

II.

SAINT ÉTIENNE ET SAINT LAURENT, LES PROTOMARTYRS.

SAINT Étienne n'est pas seulement le premier des martyrs, on lui donne le titre de *protomartyr*, c'est-à-dire qu'il est un type par excellence du martyre. Ce titre de *protomartyr* est aussi donné à saint Laurent, qui doit à des circonstances particulières de tenir dans l'iconographie chrétienne une place peut-être plus importante que le premier des martyrs lui-même, — de telle sorte, pourtant, que, ne venant jamais hiérarchiquement qu'après saint Etienne, il ne puisse être exalté sans que celui-ci le soit par là même encore davantage.

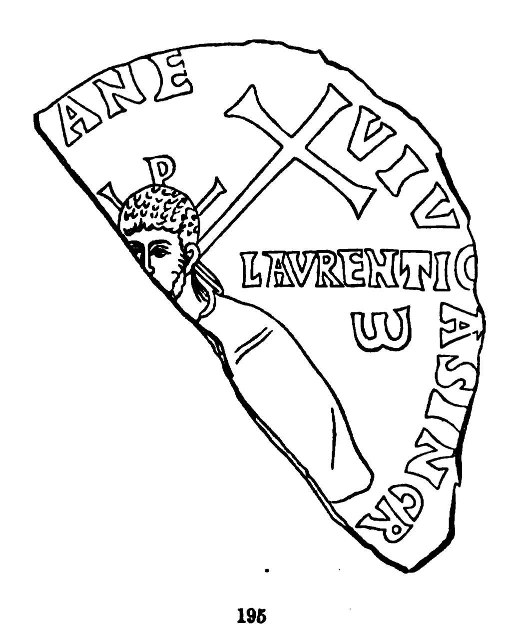
Il paraît y avoir eu, dans les desseins de la Providence, une certaine corrélation privilégiée entre le diaconat et le martyre. En tête de la glorieuse phalange des martyrs marchent trois saints diacres, saint Etienne, saint Laurent et saint Vincent. Ce n'est pas fortuitement sans doute, non plus, que vient ensuite un saint guerrier, saint Sébastien. Un saint pontife, saint Fabien, lui est associé dans les invocations de l'Église ; mais combien il y a de différence dans la popularité et l'extension de leurs cultes à l'un et à l'autre ! On remarquera, aussi, que parmi les martyrs les plus populaires et les plus honorés, on compte beaucoup de saints militaires : saint Maurice, saint Victor, saint Vital, chez les Latins ; saint Démétrius, les deux saints Théodore, chez les Grecs; saint Georges partout. C'est qu'au point de vue où les martyrs deviennent populaires, et où l'art reçoit la mission de les représenter, on s'arrête au caractère le plus saillant ; or, le caractère des martyrs, c'est d'être militant, et il appartient au soldat d'être jeune et alerte. Que le type du pontife, du docteur soit donc un noble vieillard : à eux appartient le conseil. L'exécution est le propre

du martyr; il convient donc qu'il soit représenté par un ministre du sanctuaire par rapport au pontife, par un militaire par rapport au chef qui gouverne, par un jeune homme sous le rapport de l'âge.

Saint Etienne, qu'il nous est permis d'appeler par excellence la fleur du diaconat et la fleur du martyre, était-il aussi dans la fleur de ses années quand il consomma son sacrifice? La sainte Écriture ne nous en dit rien; mais on doit remarquer que de tout temps il a été représenté jeune et imberbe. Depuis le XIIe siècle, on lui attribue généralement la dalmatique, ainsi qu'à tous les saints diacres: on connaît des exemples de cette attribution au VIIIe siècle; plus anciennement, et souvent depuis encore, on ne distingue pas son costume de celui des apôtres. Le livre, livre des Évangiles, un des attributs les plus communément donnés aux saints diacres, est d'une application trop générale pour servir à les caractériser; il sert seulement à les honorer; mais, au moyen de la tonsure, de la dalmatique et de la palme, on en est venu à dire très-clairement qu'ils sont diacres et martyrs. Pour les distinguer entre eux, on a recours aux instruments de leur martyre, c'est-à-dire aux pierres pour saint Etienne. Dans tout état de cause, on doit s'attacher à son caractère et faire en sorte de rendre ses aspirations extatiques, non dans le vague d'une rêverie sentimentale, mais dans la précision d'une vue certaine. C'est la prière de saint Etienne qui nous a valu saint Paul. Quand on représente son martyre, action pour lui si caractéristique, qu'on ne saurait avoir la pensée d'en chercher d'autres, si on n'a qu'un tableau à lui consacrer, trois personnages peuvent suffire: le martyr, un juif qui le lapide, et saint Paul le fruit du martyre. Nous en avons sous les yeux un exemple du XIIIe siècle, où saint Etienne étant très-jeune, saint Paul, que les Actes des Apôtres appellent un jeune homme sous le nom de Saul, est avancé en âge; selon la rigueur historique, ce serait une grosse erreur, mais, selon l'idée, c'est vrai, dans ce sens que, pour honorer saint Etienne, il faut voir Saul, le persécuteur, transformé en saint Paul, l'apôtre. Des procédés aussi archaïques ne seraient plus admissibles aujourd'hui; mais, quant à l'esprit de la chose, il est toujours bon de ne pas le perdre de vue.

La mort de saint Laurent produisit elle-même les plus grands fruits. Prudence n'a pas craint de lui attribuer la conversion de Rome et la chute de ses temples. De là les si grands honneurs qui lui furent rendus. Voici un fragment de fond de verre où, en guise de nimbe, il porte le monogramme sacré, pour exprimer son union avec Jésus-Christ, comme

par application spéciale de ces paroles : *Christianus, alter Christus.* On remarquera que, pour plus grande assimilation avec son divin modèle, le saint martyr est accompagné de l'*Alpha* et de l'*Oméga*, et qu'il porte la croix. La croix, en effet, lui est demeurée comme attribut fixe, et on la lui voit entre les mains, dans un grand nombre de monuments, jusqu'au XIIIe siècle. Alors le gril que l'on remarque sur un brasier, à côté de saint Laurent, dès le Ve siècle dans les mosaïques de Saint-Nazaire et Saint-Celse, à



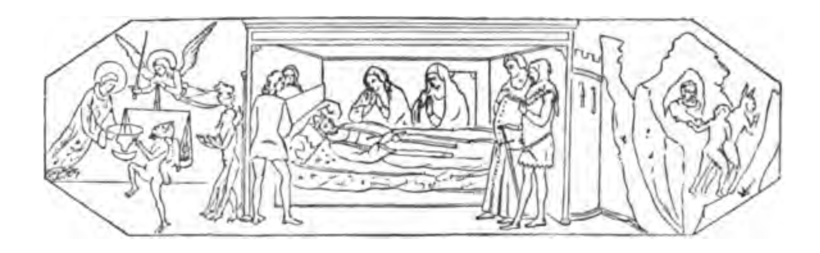
195

Saint Laurent, *alter Christus.*

Ravenne, plutôt comme représentation abrégée de son martyre, qu'à titre d'attribut distinctif, est devenu d'un usage général dans tout l'Occident ; mais la nature de l'instrument a fait qu'il est ordinairement soutenu par le saint martyr, et posé à côté de lui plutôt qu'il lui est donné à porter.

Quant à son type de figure, saint Laurent, dans les hautes époques, a été plus généralement représenté d'un âge mûr ; mais, depuis le XIIIe siècle, on l'a rajeuni d'ordinaire autant que saint Etienne, et quelquefois plus encore. Comme expression de physionomie, après avoir attribué au premier l'aspiration vers Dieu, on pourrait s'autoriser de divers exemples, pour attribuer au second la pleine et actuelle possession de son divin objet.

Nous n'avons pas parlé jusqu'ici d'une mise en action. Dans ce cas, rien de plus caractéristique que de voir saint Laurent étendu sur le gril. Hors du supplice même ou de ses apprêts immédiats, ce qui peut le mieux le caractériser, c'est l'admirable présence d'esprit, ou plutôt l'inspiration qu'il eut de présenter les pauvres comme les trésors de l'Église. Sur la *predella* du retable dont nous avons reproduit la partie centrale (p. 473), Orcagna, au-dessous d'une figure en pied de saint Laurent, lui a attribué, comme action caractéristique, la scène que nous mettons sous les yeux de



196

Intervention de saint Laurent dans le pèsement des mérites et démérites.

nos lecteurs. Elle représente saint Laurent intervenant dans le pèsement des mérites et démérites, non de saint Henri, ainsi qu'on l'avait dit faussement, mais d'un autre prince d'une époque voisine et un peu postérieure, comme l'ont démontré les Bollandistes. Ce prince avait fait don d'un magnifique calice à une église dédiée au saint diacre, qui, par son intercession, réussit à sauver son âme en grand danger de se perdre.

III.

DES AUTRES MARTYRS.

Saint Étienne et saint Laurent sont les représentants attitrés de toutes les légions de martyrs; ils les représentent spécialement dans la cour céleste de la *Dispute du Saint-Sacrement* ; c'est pourquoi nous leur avons consacré plus de place qu'il ne nous sera possible d'en accorder à tous leurs plus glorieux émules réunis. Saint Vincent n'a pas été moins héroïque dans ses combats ; après des tourments plus variés, sinon plus

atroces, il rendit tranquillement à Dieu son âme dans un lit, échappant au tyran qui avait voulu lui donner du soulagement, pour le rendre capable de nouvelles tortures. Vainqueur en cela même, il le fut encore après sa mort contre les efforts qui furent faits pour le priver de sépulture ; cette lutte finale est celle qui a le plus frappé les esprits, et le corbeau qui défendit son corps destiné à être dévoré par les bêtes sauvages, la meule de moulin qui surnagea, au lieu de l'entraîner au fond de la mer, sont devenus ses principales caractéristiques ; il conviendrait aussi de lui attribuer deux couronnes, comme on l'a fait dans le *Ménologe de Basile*, pour exprimer sa double victoire. Quant au broc, à la serpette, à tout ce qui se rapporte à son patronage sur les vignerons, il n'y a pas lieu d'y recourir hors des circonstances relatives à ce patronage lui-même.

Saint Fabien, représenté avec les insignes pontificaux, une colombe près de la tête, et la palme du martyre qui le distingue de saint Grégoire, sera très-suffisamment caractérisé.

Le type qui a prévalu dans l'art pour représenter saint Sébastien est très-connu : on en fait un très-jeune homme, un beau jeune homme, nu et percé de flèches, — un trop beau jeune homme, dans ce sens que, le représentant seul, on l'a fait d'une beauté trop sensuelle. Cette extrême jeunesse, cette fraîcheur de carnation, ne sont pas d'ailleurs selon la vérité historique ; elles ne sont pas non plus conformes aux plus anciennes images du héros, comme on le voit dans l'image en mosaïque du VIIe siècle, que possède l'église de Saint-Pierre-*in-Vincoli*, à Rome.

Saint Sébastien était capitaine d'une compagnie dans les gardes prétoriennes : un emploi militaire aussi élevé ne permet pas en effet de supposer qu'il eût moins de trente ans. On sait que, percé de flèches sur les ordres de Dioclétien, par les archers de Mauritanie, il ne périt pas de ce supplice ; mais que, lui ayant survécu, il fut, quelque temps après, assommé de coups de bâton; les flèches, cependant, sont restées justement son principal attribut, avec le costume militaire ; s'il les tient à la main, il sera suffisamment caractérisé ; il n'y a pas lieu non plus d'interdire de le représenter comme en étant percé, pourvu qu'on y mette les correctifs convenables.

Les saints Jean et Paul n'ont pas, dans l'art chrétien, une place proportionnée à l'importance de leur culte. Officiers de la maison de sainte Constance, fille de Constantin, et mis à mort par les ordres de Julien, qui avait voulu vainement se les attacher, il n'est pas prouvé qu'ils aient

jamais fait aucun service militaire ; cependant, faute de meilleures indications, on peut se croire autorisé à leur en attribuer l'armure et le costume. Dans tous les cas, l'épée leur revient comme instrument de leur martyre.

Saint Côme et saint Damien sont beaucoup plus connus des artistes. A s'en tenir aux données les plus accréditées, on admettra qu'ils étaient Arabes d'origine, médecins de profession, et qu'ils furent décapités sous



197

Saint Sébastien. (Mosaïque à Saint-Pierre-*in-Vincoli.*)

le règne de Carin ou sous celui de Dioclétien, à Egée en Cilicie. Ils ont toujours été en grande vénération chez les Grecs sous le nom d'*Anargyres*, c'est-à-dire *sans argent*, parce que la médecine était pour eux un moyen de prosélytisme, et qu'ils l'exerçaient gratuitement. On les caractérise convenablement en leur donnant à porter des boîtes à médicaments avec la palme du martyre.

Martyrisés sous Néron, au plus tard sous Domitien, saint Gervais et saint Protais ont été célébrés par saint Ambroise, qui découvrit leurs corps et les déposa dans la basilique de son nom. Nous reproduisons les figures que leur a attribuées Le Sueur, dans le tableau où, accompagnés de saint Paul, ils apparaissent au saint évêque, pour lui révéler le lieu où gisaient ces précieuses reliques : suspendus légèrement dans les airs, tous les deux dans la fraîcheur d'une jeunesse désormais immuable, ils semblent deux



198

S. Gervais et S. Protais apparaissant à S. Ambroise. (Le Sueur.)

anges dessinés de la main de Raphaël. D'après leurs actes, qui ne sont pas dépourvus de toute autorité, ils auraient été frères et d'un rang distingué ; saint Gervais serait mort sous les coups d'une flagellation de fouets de plomb ; saint Protais aurait été décapité. Généralement ils sont représentés jeunes, mais non plus de la première jeunesse, saint Gervais surtout. Quelquefois on leur a attribué la dalmatique, comme s'ils avaient été diacres ; mais c'est plutôt parce que, dans l'iconographie, ils ont été souvent représentés en quelque sorte comme les acolytes de saint Am-

broise, que par suite d'anciennes données portant à croire qu'ils auraient été engagés dans les ordres sacrés.

Nous avons épuisé la série des martyrs invoqués dans les litanies des saints ; nous pourrions encore prendre pour types le surplus de ceux qui sont nommés au canon de la messe ; mais, pour la plupart, ils offrent peu de prise à nos observations. Il sera préférable de dire quelques mots de deux martyrs qui ont été et qui peuvent être encore souvent représentés : nous voulons parler de saint Christophe et surtout de saint Georges. Ce sera d'ailleurs une occasion de s'expliquer sur des représentations passées en usage dans l'iconographie et qui reposent sur des légendes très-douteuses.

Certains auteurs ont prétendu nier jusqu'à l'existence de saint Christophe, et proposé de ne voir en lui qu'une pure allégorie. Il faut distinguer : l'existence personnelle du saint martyr est bien prouvée ; quant à son nom, d'après son propre témoignage, consigné dans ses actes, il l'aurait pris après son baptême, et en raison de sa signification même « qui porte le Christ » ; de ce nom ensuite, il est à croire qu'est divisé tout ce qui est dit dans la légende — légende très-distincte des actes dont nous venons de parler — de la taille gigantesque du saint, de toutce qui s'ensuit, notamment de l'Enfant Jésus porté sur ses épaules. Néanmoins, tout bien considéré, nous ne voyons pas pourquoi, au point de vue allégorique même, on ne continuerait pas de représenter saint Christophe d'une grande taille et portant l'Enfant Jésus conformément à la signification de son nom ; mais on évitera tout ce qui sentirait le ridicule, l'exagération ; et l'on imitera plutôt les peintres mystiques qui ont dirigé les yeux de saint Christophe vers son doux fardeau avec une complaisance pleine de charme.

Le titre de *Mégalomartyr*, « le grand martyr par excellence », est donné à saint Georges chez les Grecs, et les empereurs de Constantinople portaient son image en tête de leurs armées. Il a été en Occident, depuis les croisades, le patron de la chevalerie pendant tout le moyen âge. Saint Georges est un idéal, un idéal militaire venu de l'Orient, et transformé sous l'influence et avec la couleur de l'esprit chevaleresque qui régnait en Occident. Saint Georges est un idéal, mais un idéal enté sur un fond réel. Ses anciens actes, sans être de ceux dont l'authenticité est affirmée par les meilleurs critiques, ont une teinte très-sérieuse et un grand air de vraisemblance dans leurs principales circonstances. Qu'il ait été un jeune et

noble officier des armées romaines, qu'il ait confessé sa foi à Nicomédie en présence de Dioclétien lui-même, c'est ce dont on ne peut guère douter. Que, frappée d'admiration pour son intrépidité dans les tourments, l'impératrice se soit convertie, et que cette impératrice se soit nommée Alexandra, on peut au contraire y trouver matière à objection ; mais il n'est pas impossible qu'il y ait là encore un fond de vérité. Quoi qu'il en soit, l'intervention de cette princesse dans les actes de saint Georges a été probablement pour une grande part dans la conception du rôle fabuleux attribué à la princesse Cléodelinde, fille du roi de Siléna, dans la légende romanesque du moyen âge ; comme ce qu'il est dit dans ces mêmes actes des idoles renversées à la voix du martyr, avant qu'il ne fût décapité, a dû incliner à le faire représenter comme vainqueur du démon et de l'idolâtrie, d'où est venu le dragon contre lequel on le fait combattre. C'en est assez, pensons-nous, de cette signification et de l'usage pour autoriser à continuer de représenter saint Georges comme type du chevalier chrétien.

L'ère des persécutions touchait à son terme, et bientôt avec Constantin vient le triomphe de l'Église. Depuis lors, cependant, en aucun siècle, elle n'a été privée de la gloire d'enfanter quelques martyrs ; à défaut de la persécution légale, l'assassinat y pourvoit : tels, au XIIe siècle, saint Thomas Becket; au XIIIe, saint Pierre, dominicain; au XIVe, saint Jean Népomucène. Le protestantisme arrive, et il va faire à son tour des légions de martyrs ; puis viennent les missions chez les peuples païens et barbares, et à leur suite les martyrs du Japon, de la Chine, du Tonquin. Plus près de nous d'autres martyrs sont venus tomber sous nos yeux. Dans la primitive Église, le sang des martyrs était une semence ; aujourd'hui, il devient un remède, et tant qu'il se trouvera des hommes capables d'offrir leur vie pour le salut même de ceux qui la leur ravissent, nous pourrons dire que nous ne sommes pas perdus, et nous trouverons dans les circonstances de leur mort des motifs de représentations capables de retremper les âmes.

CHAPITRE V

DES CONFESSEURS.

I.

DES PÈRES DE L'ÉGLISE EN GÉNÉRAL.

Les litanies des Saints que nous prenons principalement pour guide nous amènent, après les saints martyrs, aux saints confesseurs, en tête desquels nous trouvons les saints pontifes et docteurs. Saint Sylvestre ouvre la série; nous ne faisons ici que le mentionner pour y revenir dans l'article suivant, réservé aux saints pontifes, considérés comme tels. Nous voulons nous attacher auparavant aux saints docteurs invoqués après lui, à saint Grégoire, saint Ambroise, saint Augustin et saint Jérôme, considérés comme Pères de l'Église et à raison de leurs écrits; on comprendra d'ailleurs que les observations que nous ferons ci-après sur les insignes pontificaux sont applicables aux saints papes et aux saints évêques, dont nous nous occupons d'abord à un autre titre.

Il n'est aucun attribut qui appartienne mieux aux saints docteurs que le livre. Le livre par lui-même ne peut pas servir à les distinguer, parce qu'il leur est commun avec beaucoup d'autres catégories de saints; mais en y joignant la plume ou le stylet pour témoigner que ce livre a été écrit de leurs mains, on les caractérise sans incertitude, leur costume ne permettant pas de les confondre avec les évangélistes, auxquels ces attributs sont souvent également donnés, quand bien même ceux-ci ne seraient pas accompagnés de leurs animaux symboliques. Il est dans l'ordre, d'ailleurs, qu'une plus vive inspiration se fasse sentir dans les écrivains sacrés dont les Pères n'ont fait que distiller le suc.

Il paraîtrait que le choix de quatre des Pères de l'Église, saint Grégoire,

saint Ambroise, saint Augustin et saint Jérôme que nous venons de nommer pour les Latins; saint Athanase, saint Basile, saint Grégoire de Nazianze et saint Jean Chrysostome pour les Grecs, adoptés pour recevoir ce titre par excellence, a été fait, dans le principe, au point de vue de l'art et par des raisons de symétrie. Le P. Cahier fait observer, en effet, que des hommes comme saint Léon le Grand, saint Hilaire de Poitiers, chez les Latins, saint Cyrille d'Alexandrie, saint Grégoire de Nysse, chez les Grecs, auraient bien quelque droit de passer en première ligne. Quoi qu'il en soit, l'honneur dont nous parlons, accordé aux quatre Pères de l'Église latine, non-seulement est passé à peu près d'une manière invariable dans l'iconographie, mais on peut dire qu'il est consacré même dans la liturgie, puisque, préférablement aux saints qui pourraient concourir avec eux à ce même titre de Pères de l'Église, ils sont seuls invoqués comme tels dans les litanies. Dans l'Église grecque, le nombre quatre ne paraît pas avoir été adopté d'une manière aussi absolue. On réunit plus facilement les Pères au nombre de trois : saint Basile, saint Grégoire de Nazianze et saint Jean Chrysostome. Une fête leur est commune à tous les trois, le 30 janvier, indépendamment de leurs fêtes particulières à chacun. Dans le *Guide de la peinture grecque*, aucune division spéciale n'est établie pour les saints docteurs ; mais on met en tête des saints évêques, saint Basile, saint Jean Chrysostome, saint Grégoire le *Théologien* (de Nazianze), saint Athanase et saint Cyrille d'Alexandrie. Ce dernier est, en effet, habituellement associé aux quatre premiers, quand on les considère comme docteurs, et, par cette association même, il dérange le nombre quatre. Sur les pendentifs, cependant, de deux des petites coupoles qui recouvrent le baptistère de la basilique de Saint-Marc à Venise, les mosaïques du XIII[e] ou XIV[e] siècle représentent, d'une part, les quatre Pères de l'Église latine, de l'autre, les quatre Pères de l'Église grecque, parmi lesquels figure saint Athanase à l'exclusion de saint Cyrille. On remarquera que nous sommes là sur les confins de l'art grec et du latin ; dans l'art purement grec, l'association de quatre Pères ainsi faite est peut-être sans exemple; dans l'art purement latin, il est rare que l'on ait représenté les quatre Pères de l'Église grecque; mais la représentation des quatre Pères de l'Église latine est très-fréquente, à partir de l'époque dont nous parlons. On les associe quelquefois et très-convenablement aux quatre évangélistes; la voûte de la chapelle peinte, on le croit, par Masaccio, dans l'église Saint-Clément à Rome, et un tableau de Sacchi de Pavie que l'on voit au Louvre

(n° 371), en offrent d'assez remarquables exemples. Nous signalerons encore, comme représentations des quatre Pères réunis qui méritent plus particulièrement l'attention, un tableau de Jean d'Udine, dans la galerie de Venise, et la *Dispute du Saint-Sacrement* de Raphaël. Le tableau de Venise ayant pour sujet la Dispute de Jésus enfant parmi les docteurs, par delà les scribes de la synagogue étonnés ou confondus, on voit se ranger en avant et de chaque côté du tableau, deux par deux, les quatre Pères considérés comme les vrais docteurs. Eux, ils se pénètrent de la doctrine du divin Enfant : saint Grégoire dans un sentiment de foi qui possède, sentiment ferme et assuré; saint Ambroise en contemplant Jésus; saint Augustin en méditant sur un passage du livre ouvert qu'il tient à la main; saint Jérôme en écoutant, comme prêt à écrire dans un livre plus ouvert ce qu'il vient d'entendre.

Les expressions et les attitudes attribuées aux quatre Pères dans ce tableau rentrent bien dans le caractère propre à chacun d'eux, et Raphaël, dans la *Dispute du Saint-Sacrement*, n'a pu mieux faire que de les diriger dans le même sens; mais il a donné à ses expressions plus d'intensité. Saint Grégoire et saint Ambroise contemplent, les yeux levés vers le ciel, mais le premier toujours avec la plénitude de la possession, le second avec l'élan de l'action de grâce, ce qui a fait dire qu'il chantait le *Te Deum*. Saint Augustin dicte ses abondants écrits, saint Jérôme est plongé dans l'étude.

II.

DES PRINCIPAUX PÈRES DE L'ÉGLISE EN PARTICULIER.

Il nous est venu des notions très-circonstanciées sur les traits de saint Grégoire. Jean Diacre, son historien, qui vivait deux cent soixante et quelques années après lui, les décrit d'après un portrait qui existait de son temps, et il décrit aussi les traits de Gordien et de Sylvie, le père et la mère de ce grand pape, dont il existait aussi alors des portraits. Ces portraits depuis longtemps n'existent plus; mais au commencement du XVIIe siècle on en conservait encore de mauvaises copies, qui, combinées avec les descriptions de l'historien, ont servi à dessiner les images publiées

alors par Ange Rocca, et reproduites par Papebroch [1]. Il est à regretter que les artistes ne s'en soient pas plus aidés qu'ils ne l'ont fait. Ils ont attribué à saint Grégoire des traits de pure fantaisie, tandis qu'ils pouvaient lui en appliquer d'approximativement vrais. Cette observation s'applique aussi au costume. L'usage, d'ailleurs, d'attribuer à saint Grégoire la tiare et les autres insignes de la papauté, sans égard à la question de savoir ce qu'ils étaient effectivement de son temps, fait que, parmi les autres Pères, il est toujours facilement reconnaissable. La colombe, qui ordinairement est suspendue à son oreille, offre un moyen également facile de le distinguer.

La représentation dite de la *Messe de saint Grégoire,* où le saint Pape dit la messe en présence de Notre-Seigneur, qui lui apparaît entouré des instruments de la Passion, paraît avoir son fondement dans les œuvres liturgiques de saint Grégoire. Quoi qu'il en soit, on en a fait pendant longtemps son acte le plus caractéristique. André Sacchi semble avoir confondu ce sujet avec celui des *Brandea,* dans le tableau très-connu et à grand effet de la galerie du Vatican, quand il en fait un tableau d'autel, où le saint Pape interrompt la célébration des saints mystères, pour montrer que les voiles ou *Brandea,* qui étaient donnés comme reliques, après avoir touché les ossements des martyrs, étaient tout imprégnés de leur vertu, et que, à cet effet, il en fait sortir du sang.

Le caractère de saint Ambroise est un caractère d'élévation et de fermeté : d'une fermeté basée sur le sentiment du devoir, modérée par la pratique d'une douceur habituelle. Ce serait se méprendre singulièrement que de le représenter, par exemple, lorsqu'il arrête Théodose à la porte du temple, avec quelque chose de hautain et de fougueux. L'évêque fit comprendre à l'empereur qu'il parlait au nom de Dieu, et qu'il en avait le droit. Théodose le savait ; lui-même, il se compara à David, et il l'imita dans sa pénitence. Il n'en fut que plus grand ; Ambroise n'en fut que plus doux et plus humble, et si sa noble tête s'élève, il faut que ce soit dans le sentiment de l'action de grâce.

On n'a point sur les traits du saint évêque de Milan des renseignements aussi approximatifs que pour saint Grégoire ; mais on n'est pas tout à fait sans données de ce genre. Ferrario [2] a réuni un certain nombre de ses

1. Rocca, *Thesaurus pont. et sacr. ant.*, T. II, p. 368 ; Papebroch. *Acta Sanct. Poopyl. Maii*, p. 89.
2. Monumenti de San Ambragio, pl. I, p. 14.

anciennes images ; dans celles qui le sont le plus, le type qu'on lui attribue est ce qu'il devait être : tout à fait romain.

Le fouet est l'attribut caractéristique de saint Ambroise qui a prévalu, le plus ordinairement, dans les temps modernes ; on n'en trouve pas d'exemples avant le milieu du XIV[e] siècle, et nous partageons l'opinion de Ferrario, qui en voit uniquement l'origine dans la victoire de Parabiago en 1338, remportée par Luchieso Visconti à la tête des Milanais, contre Lodrisio Visconti, son cousin, et une troupe d'aventuriers. On prétendit qu'au fort de la bataille, saint Ambroise était apparu à cheval, tenant un fouet à la main, et avait mis en fuite les agresseurs. On a voulu dans la suite interpréter cet emblème dans le sens de la vigueur du saint évêque pour repousser l'erreur et le vice ; mais il ne nous semble pas que ce soit là le principal caractère de sa polémique : ce caractère est mieux rendu à notre gré par la ruche et les abeilles ; on sait qu'elles lui sont attribuées comme allusion à l'essaim d'abeilles que l'on dit être venu dans son enfance se reposer dans sa bouche, et y déposer un rayon de miel pendant son sommeil. Cependant le fouet comme emblème étant passé en usage, nous ne voyons pas qu'il y ait des motifs suffisants pour l'exclure.

Il n'est à notre connaissance aucune image de saint Augustin qui remonte à l'antiquité chrétienne ou qui en paraisse dérivée. Saint Ambroise et saint Augustin ayant été contemporains, il semblerait que le type adopté pour le premier, quant à l'attitude, à la coupe de la barbe et des cheveux, ne devrait pas beaucoup s'éloigner du type applicable au second. Il peut cependant y avoir eu des différences à raison des lieux, et l'on se demande surtout s'il ne faut pas se souvenir que saint Augustin avait fait profession de l'état monastique. Là se pose la grande querelle des chanoines réguliers de Saint-Augustin et des ermites de Saint-Augustin, prétendant, les uns et les autres, avoir conservé l'habit même qui avait été porté par le grand évêque d'Hippone, auquel ils font remonter leurs fondations. En conséquence, les uns et les autres lui ont attribué l'habit de leur Ordre ; mais ce mode de désignation, particulier à chacune de ces familles religieuses, n'a jamais été universel. On remarquera même que, généralement, jusqu'au XVII[e] siècle, saint Augustin ne porte aucun attribut qui lui soit spécial, si ce n'est que, dans quelques circonstances où il est représenté assis, on lui met sous les pieds des hérétiques vaincus. Il est cependant un des saints de prédilection que l'on voit le plus souvent représentés en Italie, au XV[e] siècle tout particulièrement. Il en résulte que si l'on voit dans un

tableau un saint évêque avec un livre, s'il n'est pas autrement désigné, il y a aussitôt de grandes présomptions en faveur du saint docteur, surtout s'il lit dans ce livre, s'il le montre ouvert. A partir du XVIIe, siècle on lui a mis assez souvent un cœur à la main. Quelquefois ce cœur est percé de flèches.

Entre les Pères de l'Église, si l'on attribue à saint Augustin le vol de l'aigle, il semblerait que saint Jérôme devrait être comparé au bœuf pour la profondeur et l'opiniâtreté de ses utiles travaux ; mais le lion ayant prévalu comme son attribut, quoique ce soit originairement par des motifs tout à fait fortuits, il vaut mieux rechercher les convenances de cette association, que de tenter de lui en substituer une autre à laquelle l'œil ne serait pas accoutumé. En fait, il n'y a pas de saint plus facile à caractériser en prenant le terme dans le sens d'une désignation passée en usage. Vous voyez un vieillard, ou à demi-nu ou portant un costume monastique indéterminé, tenant à la main une pierre ou un livre, ou même ne tenant rien ; si un lion ou un chapeau de cardinal sont placés à côté de lui, aussitôt vous avez reconnu le savant et laborieux solitaire de Bethléem. Tous ces attributs ne sont pas également justifiés ; l'on sait ce qu'il en est du lion. Il n'est dit nulle part que saint Jérôme se soit jamais réduit à un état de nudité plus ou moins complète. Dans le désert de Chalcis, il était vêtu d'un sac, et il s'y frappait parfois la poitrine de coups répétés, mais rien n'indique que ce fut avec des pierres. D'ailleurs il était jeune alors, et c'était le temps de l'épreuve. Quand il se retira, bien plus tard, dans le monastère construit par sainte Paule, on ne rapporte rien d'extraordinaire de ses pénitences et de son genre de vie, et assurément il n'avait aucune singularité de costume. Pour être dans le vrai, il faudrait représenter l'austère pénitent jeune encore, et montrer le vieillard exclusivement livré à l'étude. Quant au chapeau de cardinal, c'est un moyen moderne de rappeler les hautes fonctions que remplit saint Jérôme comme secrétaire du pape saint Damase. Il est convenable de placer ce chapeau à côté du saint ; il l'est beaucoup moins de le lui placer sur la tête. Quoi qu'il en soit, l'usage fait loi jusqu'à un certain point, et notre pensée est de l'expliquer, non d'obliger à renoncer, relativement à saint Jérôme, aux modes de représentations usités. Nous recommanderons seulement de ne pas le faire si austère qu'on ne se rappelle les consolations qui venaient l'inonder quand, en définitive, il avait vaincu la tentation, dans ce désert même, où l'assiégeaient les souvenirs des délices à Rome ;

qu'on ne rappelle en lui l'ami de sainte Paule et le maître de sainte Eustochium.

Les tableaux où on le représente réveillé par la trompette du jugement, reposant sur une confusion, nous ne voyons d'utilité ni à lui attribuer ce sujet comme action caractéristique, ni à lui assigner la trompette comme attribut. La dernière communion de saint Jérôme mérite, au contraire, que nous en recommandions la représentation, et si l'on ne peut, comme peinture, rivaliser avec le chef-d'œuvre du Dominiquin, on pourra du moins le surpasser en entrant plus profondément qu'il ne le fait dans le vrai de la situation.

Il est d'autres Pères de l'Église qui peuvent, par l'élévation de leur génie et l'importance de leurs écrits, disputer à saint Grégoire, à saint Ambroise, à saint Augustin et à saint Jérôme, le rang privilégié qui leur est accordé. Néanmoins, dans l'art, le fait de cette préférence venant se joindre aux motifs qui l'ont déterminée, les Pères dont nous aurions maintenant à nous occuper ont été tellement distancés, qu'ayant été obligé de beaucoup nous restreindre, comparativement à tout ce que nous aurions pu dire des premiers, nous serions forcé d'être court pour le second, alors même què nous ne serions pas commandé par la question d'espace.

Le trait le plus caractéristique de saint Léon, c'est d'avoir arrêté Attila aux portes de Rome ; comme attribut, nous ne pouvons en signaler aucun qui lui soit absolument propre. Pour rendre avec succès le caractère de saint Hilaire, on ne pourrait mieux faire que de se rappeler le mot de saint Jérôme, l'appelant le Rhône de l'éloquence chrétienne. L'enfant qu'il ressuscita, les serpents qu'il détruisit dans l'île de Galinaria, lui peuvent servir très-convenablement d'attributs ; on peut y joindre la trompe gauloise, conformément à la comparaison de Fortunat, qui l'appelle *Buccina terribilis.*

Tandis qu'en France nous nous glorifions de saint Hilaire, saint Isidore de Séville est l'honneur de l'Espagne. Nous ne voyons pas, cependant, qu'on ait signalé aucune manière bien caractéristique de le représenter, si ce n'est qu'on place quelquefois un jeune roi à ses pieds, pour indiquer sa coopération à la conversion des Goths ariens au catholicisme. Cette attribution convient mieux à son frère saint Léandre, qui prépara cet heureux événement par l'éducation de Récarède.

On distinguera les Pères de l'Église grecque par les costumes en usage dans les rites orientaux. Ils se présentent tous, d'ailleurs, comme des

hommes de grand caractère, et, pour ainsi dire, de même famille. Cependant on se rappellera que saint Basile était de haute taille, se tenant droit, qu'il était sec, mince, de teint brun; on se rappellera aussi que ce qu'il avait d'austère dans le visage et le maintien était adouci par certaines rides qui lui donnaient, au contraire, quelque chose de riant. On sait de plus, par saint Grégoire de Nazianze, qu'il avait le teint pâle, qu'il portait une longue barbe, et avait un air réfléchi. Saint Grégoire de Nazianze lui-même, accompli en toutes choses, dit son biographe, excellait par la douceur. Vieux et cassé, lorsqu'il fut arraché malgré lui de la Cappadoce pour monter sur le siége de Constantinople, il céda à l'orage qui vint bientôt l'y assaillir, et il rentra dans une retraite plus profonde que jamais. Chauve, d'une tenue pauvre et négligée, il laissera cependant apercevoir dans son maintien et sa physionomie, la distinction de son esprit, l'élégance répandue dans ses poésies, et cette puissance de doctrine qui lui a valu le nom de *Theologos*. On représente quelquefois saint Jean Chrysostome accompagné de saint Paul, qui lui dicte ou se montre prêt à lui dicter ses admirables écrits, et lui communique le souffle de son éloquence. Il y avait aussi entre eux, sous le rapport physique, plus d'un trait de ressemblance : comme l'Apôtre des Gentils, saint Jean Chrysostome était petit de taille; ses austérités et ses souffrances l'avaient fort amaigri. Il sied plutôt de le représenter comme vieilli de bonne heure qu'avec les apparences d'une vigoureuse vieillesse; c'est par l'inspiration du regard, en exprimant l'ascendant d'une âme qui prend le dessus sur le corps, que l'on doit chercher à le grandir à proportion de l'idée qu'on se fait de son éloquence et de son génie.

On se figurerait facilement saint Athanase avec un caractère de fermeté un peu hautaine; mais il n'en fut pas ainsi : sa fermeté était accompagnée de beaucoup de douceur; d'ailleurs, esprit lucide et plein d'élévation, caractère à ne tergiverser jamais, son affirmation sera ferme et précise, fondée sur sa confiance en Dieu. Saint Grégoire de Nazianze a tracé dans ce sens, au moral, un admirable portrait de ce grand adversaire d'Arius, mais sans nous rien dire de ses traits. Saint Athanase fut le vaillant champion de la divinité de Notre-Seigneur Jésus-Christ; ce fut un autre patriarche d'Alexandrie, saint Cyrille, qui fut à son tour le champion de la plus haute prérogative de la très-sainte Vierge, lorsque, à Éphèse, elle fut proclamée Mère de Dieu, et que Nestorius fut condamné. Saint Cyrille présida ce concile, et de là vient, on le pense, une certaine coiffure sur-

montée d'une croix que lui attribuent communément les Grecs, et qui est devenue chez eux sa caractéristique, tandis que, par suite de leur peu de disposition à adopter d'ailleurs des signes distinctifs, nous n'avons pu en signaler aucun qui soit véritablement particulier à saint Basile, à saint Grégoire de Nazianze, à saint Jean Chrysostome et à saint Athanase.

III.

DES SAINTS PONTIFES.

Les divisions que nous sommes obligé de nous imposer pour répondre à un besoin de clarté, n'ont rien d'absolu : les grands pontifes qui vont nous occuper sont de la même famille que ceux dont nous venons de nous entretenir. S'ils n'ont pas laissé d'écrits, ils n'en ont pas moins enseigné la même doctrine ; tous ensemble ils ont été les continuateurs des apôtres ; tous ils étaient de la race des martyrs, et en nous rapprochant un peu plus des temps modernes, nous rencontrerons des saints pontifes que nous aurions rangés eux-mêmes dans la catégorie des Pères de l'Église, s'ils avaient vécu dans un temps plus voisin des sources sacrées dont ils ont continué de nous dispenser les eaux toujours pures et bienfaisantes.

Les attributs des saints pontifes, papes ou évêques, pris dans leur généralité, ne doivent être autres en principe que ceux de leur dignité même : les insignes de la papauté et de l'épiscopat. Comme l'on parle pour être compris, il faut se servir d'une langue entendue de ceux à qui l'on s'adresse : on attribuera donc aux saints pontifes des insignes bien connus ; il y aurait souvent plus de pédanterie que de vérité, dans la prétention de leur donner le costume et les insignes que l'on supposerait avoir été effectivement à leur usage de leur vivant. Il y a une mesure cependant à garder ; et si, à d'autres époques, on a pu vêtir, absolument comme ses contemporains, les personnages historiques mis en scène, il semblerait trop naïf aujourd'hui de n'établir aucune différence entre un évêque de l'antiquité chrétienne, un évêque du moyen âge et un évêque moderne. Nous croyons que, communément, ces trois catégories peuvent suffire. En fait, saint Clément et saint Grégoire, séparés entre eux par autant d'intervalle que nous le sommes du XIIIe siècle, n'étaient certainement pas vêtus iden-

tiquement de la même manière, soit dans l'habitude de la vie, soit dans la célébration des saints mystères ; le pallium épiscopal ne fut guère en usage sous sa forme de bande étroite qu'à dater du ve ou vi^e siècle ; mais alors on ne l'omet guère dans la représentation des saints pontifes, et nous proposons d'en faire, d'une manière plus générale, leur insigne caractéristique, depuis l'antiquité primitive jusqu'au ixe ou xe siècles ; alors ils auront en même temps la tête nue. On continuera, comme on le fait depuis quelque temps, pour tous les pontifes antérieurs à l'ère moderne, d'attribuer à ceux qui ont vécu dans le moyen âge, selon que ce sont de saints papes ou seulement des évêques, la tiare ou la mitre basses, la première sans couronne ou avec une seule couronne, et la chape ou la chasuble ample, souple, point ou peu échancrée et drapante, en y joignant soit la férule ou sceptre papal surmonté de la croix, soit la crosse assorties.

Il faut d'ailleurs savoir faire une différence entre un insigne porté par le saint personnage représenté, et un symbole placé seulement à côté de lui, la tiare, par exemple, à côté d'un saint pape, pour dire qu'il était revêtu du souverain pontificat.

Le premier des saints pontifes invoqués dans les litanies est saint Sylvestre. Le grand honneur de ce grand pape, c'est d'avoir attaché son nom au triomphe de l'Église. Pour le bien rendre, nous voudrions en lui, avec une noble simplicité, le sentiment de ce prodigieux triomphe qui amena le maître du monde à se courber devant le vicaire de Jésus-Christ : sentiment qui ne pourrait mieux se traduire que par des yeux levés au ciel pour rendre à Dieu de vives actions de grâces. Cette attitude convient spécialement à saint Sylvestre, quand on le représente baptisant Constantin ; ce qui peut être considéré comme son action la plus caractéristique en s'autorisant de l'usage, nonobstant les doutes qui peuvent rester relativement au fait lui-même. Pour attribut, on lui donne un dragon dont la gueule est fermée par trois fils entortillés, par allusion à un passage de sa légende, mais mieux encore comme une image du démon et de l'idolâtrie vaincus. Il convient aussi de lui mettre à la main les portraits de saint Pierre et saint Paul.

Saint Martin, dirons-nous avec Ayala, n'est pas seulement un grand évêque, c'est un des types par excellence de l'épiscopat : quelle que soit cependant sa grandeur comme évêque, ce n'est pas à ce titre qu'il joue son principal rôle dans l'art chrétien, et qu'il est devenu le plus populaire. A ce point de vue, chez lui le catéchumène prime le pontife, et c'est le jeune

légionnaire des armées romaines, coupant son manteau pour en donner la moitié à un pauvre, qui est resté le plus célèbre et qui a été si souvent représenté. Nous disons à dessein que le catéchumène *est resté* le plus célèbre, car, à l'époque où la chape de saint Martin était devenue notre étendard national, c'était bien en lui le saint évêque que nos pères entendaient prendre pour protecteur. En étudiant son caractère, on comprendra que, autant on s'éloignerait du vrai en lui attribuant quoi que ce soit de dur, de hautain ou d'inculte, autant on pourra s'en rapprocher si, avec la sérénité et la paix qui est commune à tous les saints, avec la gravité qui convient à un évêque, on sait imprimer à sa physionomie quelque chose de particulièrement simple, pratique et résolu. Comme attribut propre, nous n'en voyons aucun qui lui ait été très-convenablement approprié. S'il en avait été autrement, on n'aurait pas trouvé utile de placer une oie à côté de lui dans beaucoup de ses images ; cet emblème en effet n'a pas grande valeur, car il paraît se rapporter seulement à la fête du saint évêque et aux festins rustiques qui, en beaucoup de contrées, se faisaient à cette époque de l'année. Les actions propres à caractériser saint Martin sont au contraire très-bien déterminées. L'on peut s'en tenir à deux : le don de la moitié du manteau, et la messe pendant laquelle un globe de flamme apparut sur sa tête, parce qu'il avait donné sa tunique à un pauvre et lui avait substitué un misérable vêtement qui suffisait à peine à la stricte décence, quand sa chasuble était relevée.

Les miracles les plus merveilleux dans la vie des saints ne sont nullement un motif pour affaiblir l'autorité de leur histoire, quand elle repose sur de solides fondements, et le doute, où il est permis, ne doit alors porter que sur des circonstances accessoires. Or, nous sommes autorisé à croire que la vie de saint Nicolas fut plus merveilleuse encore que celle de saint Martin, d'après ces paroles de l'Église : *Deus qui beatum Nicolaum innumeris decorasti miraculis* : « Dieu qui avez rendu le bienheureux Nicolas « célèbre par des miracles innombrables ». Pour nous, nous ne prétendons qu'une seule chose, c'est qu'on peut continuer à représenter auprès de saint Nicolas, pour le caractériser, un ou plusieurs enfants, sans avoir à déterminer la valeur des différentes légendes sur lesquelles repose cette attribution ; lui mettre à la main trois bourses, afin de rappeler les jeunes filles qu'il aurait dotées pour les préserver du déshonneur. Saint Nicolas a eu évidemment pour mission spéciale de protéger, de défendre, de délivrer tous ceux qui sont en danger, ceux surtout que l'on fait souffrir in-

justement : cela suffit pour expliquer l'extrême vénération dont il a été l'objet simultanément en Orient et en Occident, ce qui n'a peut-être eu lieu pour aucun autre saint, au même degré, pour justifier ensuite les attributions caractéristiques dont nous venons de parler.

Après avoir épuisé la série des pontifes invoqués nommément dans les litanies des Saints, nous dirons quelques mots d'un saint pape et de deux grands évêques modernes.

Saint Pie V, le dernier, par la date, des papes qui ont obtenu les honneurs de la canonisation, est très-facile à caractériser par ses propres traits, bien connus et fort accentués : traits austères, mais de cette austérité



199

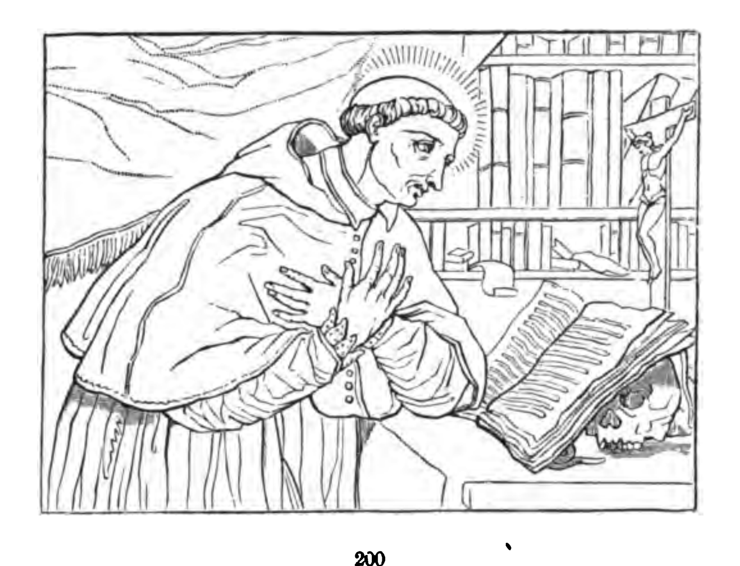
Saint Pie V.

particulière aux saints, qui s'adoucit par une céleste sérénité. Quoique le besoin ne s'en fasse pas sentir comme moyen de distinction, il sera bon d'attribuer un rosaire à ce saint pape, pour rappeler qu'il était de la famille spirituelle de saint Dominique.

Nous prenons comme types des saints évêques dans les temps modernes : saint Charles Borromée et saint François de Sales. L'un et l'autre, comme nous l'avons dit de saint Pie V, se font facilement reconnaître par ce que l'on a conservé des souvenirs de leurs traits mêmes : non pas que l'on ait de saint Charles aucun portrait d'une rigoureuse ressemblance, il n'avait point voulu qu'il en fût fait de son vivant ; mais l'on en

a fait d'approximatifs peu après sa mort, et c'en est assez pour que les artistes soient peu excusables de ne pas se conformer à ce qu'ils doivent en savoir. La figure que nous empruntons à Le Sueur en donnera une suffisante idée.

Le peintre a adouci les traits généralement attribués au saint archevêque ; en cela, on peut dire qu'il a été vrai encore ; ce qu'il paraît avoir eu de trop anguleux comme beauté de lignes dans ces traits devait singulièrement s'adoucir, en effet, par l'expression, surtout dans la prière.



200

Saint Charles (d'après Le Sueur).

Saint Charles, d'ailleurs, était à la fois très-doux et très-ferme. Quand on a voulu chercher dans sa vie un trait plus spécialement caractéristique, on s'est attaché de préférence à sa conduite pendant la peste qui ravagea la ville de Milan, en 1576.

Saint François de Sales est surtout connu pour son ineffable douceur. Cette douceur n'était pas chez lui une disposition de tempérament ; il disait qu'il avait été trois ans à l'étudier à l'école de Jésus-Christ, et, s'il ne répondait jamais avec vivacité, s'il ne reprenait jamais avec amertume, c'est qu'il savait se contenir. Ce n'est donc pas la douceur seulement qui doit dominer dans un portrait de saint François de Sales, mais la douceur établie sur la fermeté de la foi, avec une grande droiture et une grande

simplicité. On le représente convenablement, soulevant des deux mains un petit édifice, qui représente la fondation de la Visitation, et aussi tout l'édifice de la doctrine chrétienne qu'il a si bien soutenu ; puis au-dessus on fait figurer son cœur, pour dire combien il l'a mis dans toutes ses œuvres.

IV.

SAINTS FONDATEURS D'ORDRES RELIGIEUX.

Les fondateurs d'Ordres religieux sont comme les colonnes du sanctuaire : idée admirablement exprimée dans la basilique de Saint-Pierre, quand on a adossé aux piliers de cette basilique tous ces saints fondateurs. Les premiers modèles de la vie monastique devaient en poser eux-mêmes le fondement, qui est la séparation d'avec le monde. De la part de saint Paul, le premier ermite, cette séparation fut absolue en fait, comme d'esprit elle doit toujours l'être. Dans la première intention de saint Antoine, elle le devait être de même, et ce caractère de sa mission se manifesta dès ses premières années, lorsque, selon l'observation de saint Athanase, il négligea les lettres humaines, à tel point que l'on a mis en question si même il savait lire. Il est à peu près prouvé que son défaut de culture intellectuelle n'avait point été porté jusqu'à ce degré d'exagération. Il avait reçu une première éducation conforme à sa fortune et à son rang ; et il conserva toujours dans ses rapports sociaux les manières d'un homme bien élevé. Il ne paraît pas non plus qu'il eut rien de singulier dans son costume. A ses derniers moments, lorsqu'il voulut disposer de ses vêtements, il se trouva qu'il avait deux tuniques de peau de brebis, un manteau et un cilice : le manteau était un don de saint Athanase, à qui il dut revenir avec une des tuniques. Il n'est pas probable que ce manteau eût une forme particulière : la forme devait être celle du pallium antique ; cependant il n'est pas hors de propos d'en relever un pan sur la tête du saint, ou d'y attacher sans détour un capuchon, pour exprimer plus clairement l'idée d'un costume monastique, conformément à l'usage qui a prévalu.

A l'exception du livre, par lequel on exprime l'idée des règles religieuses dérivées de ses préceptes et de ses exemples, quoiqu'il n'en ait

écrit aucune, et des insignes de la dignité abbatiale qu'on lui donne quelquefois à porter par esprit d'assimilation — les attributs de saint Antoine, le bâton ou la béquille, le signe *Tau* ou la croix en forme de T, la clochette, le porc, le feu, se rapportent tous originairement aux circonstances de son patronage sur les hôpitaux, patronage relativement moderne. Ceci n'empêche pas qu'on ne puisse très-légitimement leur appliquer une signification plus élevée et conforme au caractère du saint considéré en lui-même. Ainsi on voit dans la béquille ou le bâton un signe de son grand âge : le *Tau* apparaît comme une forme de la croix, principe de toutes ses victoires ; la clochette exprime l'idée de la régularité monastique ; le porc peut sembler une image des tentations sensuelles auxquelles saint Antoine sut toujours résister ; le feu, un souvenir de l'enfer vainement conjuré contre lui.

Les luttes que ce grand saint eut à soutenir contre les démons sont certainement un des traits les plus caractéristiques de sa vie ; mais c'est à tort que l'on a pris occasion de là pour imaginer les représentations les plus grotesques et les plus bizarres, à bien plus forte raison des scènes indécentes et lubriques. Ce qui ressort le mieux de l'exemple de saint Antoine, c'est l'impuissance de l'ennemi ; c'est qu'il ne faut tenir aucun compte de ses prestiges. Le recueillement du saint, la paix inaltérable avec laquelle il poursuit son travail ou sa prière doivent être le caractère dominant de toute représentation de ce genre.

Saint Benoît, en fuyant le monde, rechercha d'abord, comme saint Antoine, la solitude la plus profonde, la retraite la plus absolue. Il n'y fut pas non plus à l'abri des tentations et des épreuves; car ce fut alors que le démon lui ayant apparu sous la figure d'un oiseau noir, troubla à tel point son imagination, que le saint, pour se vaincre, ne trouva pas de meilleur moyen que de se rouler tout nu au milieu des orties et des épines qui entouraient son réduit sauvage.

Peint comme l'un des modèles de la vie monastique par le Beato Angelico dans la salle du Chapitre à Saint-Marc de Florence (pl. XXI, fig. 1), simple, calme, doux, réfléchi, il rentre bien dans tout ce que nous pouvons savoir de son caractère. Il porte comme attribut le livre, livre de sa règle, et un faisceau de verges serrées ensemble, symbole de la discipline monastique ; on sent qu'il n'en usera qu'avec discrétion : cet insigne est fait pour avertir ; il serait peu propre à frapper. Quant aux traits du visage, on se rapprocherait probablement plus de la vérité en leur don-

33

nant plus de fermeté, avec une barbe plus courte, conformément aux plus anciennes images du saint patriarche. Outre le livre de sa règle et le faisceau de verges, on lui assigne encore comme attributs la crosse et la mitre abbatiales ; le corbeau qui, sur son ordre, alla jeter dans un précipice le pain empoisonné que lui avait offert un mauvais prêtre ; le verre brisé qui contenait également du poison, et d'où l'on fait quelquefois sortir un serpent pour exprimer l'idée même de ce poison, comme nous l'avons vu relativement à saint Jean l'Évangéliste.

La règle de Cîteaux était un dérivé de celle de saint Benoît, et avant que saint Bernard ne fût entré dans cette abbaye, trois saints avaient travaillé à sa fondation : saint Robert, saint Albéric et saint Étienne Harding. On peut dire cependant avec le pape Grégoire IX, dans la bulle de canonisation de saint Dominique, que l'œuvre de Cîteaux fut une œuvre originale, et que saint Bernard marche en tête de cette grande œuvre à laquelle il apporta son complément. L'image de saint Bernard, peinte dans la salle du couvent de Saint-Marc, par le Beato Angelico, au-dessous de celle de Benoît (pl. XXI, fig. 2), est encore mieux réussie que celle-ci, et une des plus heureuses créations du vénérable peintre. Après avoir vu le saint abbé de Clairvaux aussi bien représenté, il nous semble qu'il ne peut plus l'être autrement : c'est bien là cet esprit vif, suave, pénétrant, cette âme qui n'était qu'intelligence et amour.

Comme attribut, on ne peut lui rien assigner de plus caractéristique que les instruments de la Passion groupés entre ses mains. La crosse et la mitre, à raison de sa dignité abbatiale, peuvent être placées à côté de lui ; mais il conviendrait peu de les lui faire porter, hors des circonstances où il pouvait effectivement s'en servir. Comme action caractéristique, on ne peut rien faire de mieux que de représenter le saint abbé de Clairvaux en présence de la Sainte Vierge qui lui apparaît.

L'on sait que saint Dominique et saint François, avant de s'être jamais vus, avant d'avoir encore jamais entendu parler l'un de l'autre, s'étant rencontrés à Rome, s'embrassèrent spontanément ; ce n'est pas seulement le fait de cette touchante rencontre, c'est encore ce qu'elle signifiait, c'est-à-dire leur union constante dans l'accomplissement de leurs œuvres, que l'on a voulu exprimer quand on a représenté cet embrassement, comme dans le tableau du P. Besson que nous reproduisons.

Dans ce tableau, le pieux émule de Fra Angelico lui a emprunté le type de figure attribué à leur commun patriarche, type que le peintre angé-

lique n'a pas toujours suivi, car souvent il a attribué à saint Dominique un peu de barbe et des traits moins idéalisés, traits d'ailleurs plus conformes à la majorité des images plus anciennes de ce grand saint. Cependant ce type rend si admirablement tout ce que nous savons de son caractère, que nous ne croyons pas qu'on puisse mieux faire que de s'y conformer désormais. Ses attributs sont parfaitement déterminés, on ne



201

Première rencontre de saint Dominique et de saint François.
(D'après le P. Besson.)

peut plus caractéristiques : l'étoile inscrite dans son nimbe, sur le sommet de la tête, lui est tout à fait propre ; quelquefois on la lui pose sur le front même. Le lis, symbole de la pureté, convient on ne peut mieux à ce grand serviteur de Marie ; mais beaucoup d'autres saints y peuvent aussi prétendre. Le chien portant à la gueule une torche enflammée est, au contraire, exclusivement attribué au fondateur des Frères-Prêcheurs, en souvenir de la vision qu'eut à son sujet la bienheureuse Jeanne d'Aza, sa mère. Ce chien, s'il s'agit d'une peinture, doit être blanc et noir. Le ro-

saire convient encore au saint instituteur de cette dévotion. Il a des droits spéciaux à l'attribution du livre ; on lui attribue quelquefois un bâton, insigne des maîtres généraux de son Ordre ; plus rarement on lui met à la main une croix. D'après le P. Cahier, ce serait un insigne commun aux fondateurs d'ordres qui n'ont pas droit au titre d'abbé, et, par conséquent, à la crosse.

Le digne émule de saint Dominique, le séraphique saint François a été, quoique indirectement, l'un des plus grands promoteurs de l'art chrétien ; et ce qu'il a fait pour l'art, l'art le lui a rendu : il est peu de saints, en effet, qui tiennent une plus grande place dans ses œuvres. On possède plusieurs portraits de lui, peints, sinon de son vivant, du moins peu après



202

Saint François d'Assise.

sa mort, d'après le souvenir encore récent de ses traits. De ce nombre est celui que nous reproduisons, d'après Giunta de Pise. Toutes les peintures du xiiie siècle ont une certaine rudesse d'exécution qu'il faut évidemment adoucir, pour bien les interpréter. Nous recommandons d'ailleurs aux artistes cette description d'Ayala : « Son visage était allongé, ses « yeux tiraient sur le noir ; de la même teinte à peu près étaient ses che-

« veux et sa barbe; son nez était mince et régulier, ses oreilles courtes : « son teint tendait au brun plutôt qu'il n'était blanc... Mais ce qu'aucun « pinceau, ce qu'aucune plume n'a pu suffisamment retracer de la main « d'un mortel, ce sont ces infusions du ciel, ces dons, ces vertus qui l'ont « rendu semblable, le dirai-je, au vrai prototype de toute beauté, à Notre-« Seigneur Jésus-Christ. » Ce n'est que par l'expression que l'on peut approcher d'un niveau aussi élevé, et nul n'en a plus approché que le Beato Angelico dans la peinture murale du chapitre de son couvent dont nous avons souvent parlé (pl. XXI, fig. 3).

Comme attributs caractéristiques, pour saint François, il n'en est pas de meilleurs, et il n'a pas besoin d'en avoir d'autres, que ses stigmates avec l'habit de son Ordre. L'apparition du séraphin dont il reçoit ces signes sacrés de sa participation à la passion du Sauveur, est aussi ordinairement choisie comme son action la plus caractéristique. La croix qu'on lui met souvent à la main se rapporte elle-même plus particulièrement à ce même souvenir.

Ne pouvant nous attacher à tous les grands fondateurs d'Ordre, nous ne dirons plus que quelques mots applicables particulièrement à saint Ignace et à tous ceux qui ont fleuri dans les temps modernes.

Pour eux les conditions de l'iconographie chrétienne ne sont plus du tout les mêmes que dans les siècles précédents. Ce qui élève vraiment les saints au-dessus des autres hommes, — la pureté de l'âme, l'élévation des sentiments, cette sérénité du regard qui annonce la paix avec Dieu, — sera, dans les œuvres d'art, exposé le plus souvent à disparaître sous l'éclat théâtral, sous le relief des formes, le mouvement des attitudes, quand on les mettra en action; mais il y a un genre dans lequel l'art moderne fait sentir toute sa supériorité, et où ses inconvénients disparaissent en grande partie : ce genre, c'est le portrait. On a des portraits au moins approximatifs de tous les saints qui depuis le XVIe siècle ont fondé des familles religieuses; ce qu'on connaît ainsi de leurs traits, joint à l'habit de leur Ordre, dispense facilement de leur appliquer d'autres caractéristiques, et l'on est invité à se servir bien plutôt des moyens que l'on a de bien rendre leurs caractères. Il est toujours bon, sans doute, d'associer à saint Ignace, par exemple, le monogramme du nom de Jésus; mais il faut surtout se rappeler que, au service de Dieu, ce grand homme fut toujours un vaillant chevalier, un capitaine de compagnie ; se rappeler les ardeurs de son amour, et ne jamais oublier cependant ce qu'il apporta de résolution, de

sagesse, de fermeté dans la fondation d'un Ordre destiné plus qu'aucun autre à demeurer comme un corps d'élite dans l'Église militante.

V.

SAINTS PÈLERINS ET SAINTS ROIS.

Tous les saints honorés d'un culte public dans l'Église, qui n'ont pas une place dans quelqu'une des catégories précédentes, comme apôtres, martyrs, pontifes, docteurs ou fondateurs, doivent être rangés parmi les disciples de ces derniers, à bien peu d'exceptions près, si toutefois il y a des exceptions. Ces exceptions ne sauraient guère porter que sur les saints qui ont été retenus dans le monde par quelques grands devoirs sociaux, ou sur ceux qui s'y sont trouvés dans de telles conditions de souffrance, d'humiliation ou de subordination, qu'ils n'ont rien eu à faire, rien à craindre de ces choses, contre lesquelles le cloître est un refuge : les honneurs et les jouissances. Les saints rois sont dans le premier cas ; un simple laboureur à gages comme saint Isidore de Madrid, et de saints pèlerins comme saint Alexis, saint Roch, le bienheureux Benoît Labre, sont dans le second ; or les uns et les autres, ils peuvent se rattacher à des ordres religieux par la direction et les exemples immédiats qu'ils en ont reçus : nous goûtons parfaitement, en conséquence, le procédé adopté par Mme Jameson, qui range saint Henri, saint Etienne de Hongrie, saint Ferdinand d'Espagne, saint Casimir de Pologne, dans la grande famille de saint Benoît, puis saint Louis dans celle de saint François ; comme lui, saint Roch et le bienheureux Benoit Labre étaient du tiers ordre de saint François, et saint Alexis peut se rattacher aux premiers modèles de la vie monastique. Ces saints ayant une physionomie particulière dans leurs élévations ou leurs abaissements exceptionnels, nous leur avons réservé une place distincte, comme formant deux groupes que nous réunissons pour abréger.

Les caractéristiques communes aux saints pèlerins sont généralement le bourdon, c'est-à-dire le bâton même que les pèlerins portaient à certaines époques, comme signe distinctif, et cette sorte de petit collet ou de manteau court auquel on a donné le nom de pèlerine. Ces insignes sont habituellement attribués à saint Alexis et à saint Roch ; quelquefois on y joint, soit sur la pèlerine, soit sur le chapeau, les coquilles qui, à la rigueur, ne

devraient distinguer que les pèlerins de Saint-Jacques de Compostelle. De cette similitude d'attributions entre les deux saints, il résulte que l'on a pu quelquefois les confondre ; il est cependant des moyens très-usuels de les distinguer : saint Alexis tiendra le billet trouvé sur lui après sa mort et par lequel il se fit reconnaître de sa famille ; saint Roch relèvera le pan de sa tunique, pour montrer les plaies que la peste a imprimées sur son corps. D'ailleurs, la confusion n'est possible que dans les représentations où il n'y a de place ni pour l'escalier sous lequel saint Alexis trouva un refuge, ni pour le chien qui apportait à saint Roch le pain destiné à le nourrir. Le patricien romain du v[e] siècle et le seigneur du xiv[e], d'ailleurs, en se réduisant, l'un et l'autre, à la simplicité de costume la plus grande, pouvaient en réalité beaucoup se ressembler sous ce rapport ; ils pouvaient aussi avoir l'un et l'autre un même fonds de distinction, dans leurs traits abattus par la souffrance et les humiliations.

Saint Alexis était le fils d'un riche sénateur ; saint Roch était de race chevaleresque, peut-être de race princière ; les parents de Benoît Labre étaient d'humbles paysans, qui cultivaient eux-mêmes leur modeste patrimoine. Mais cette situation même est de celles que la maison la plus noble pouvait occuper sans déroger ; une autre noblesse venait s'y joindre : la noblesse d'une famille sacerdotale, accoutumée à fournir à l'Église, de génération en génération, de saints prêtres, de pieux religieux. Benoît lui-même avait reçu une éducation libérale ; dans son abaissement, il pouvait paraître à celui qui l'observait attentivement, descendre d'aussi haut que les saints auxquels nous le comparons : tel avaient su l'apercevoir, de son vivant même, quelques âmes d'élite, quelques yeux clairvoyants ; il faut donc, pour le bien représenter sous les misérables haillons qui le rendaient plus généralement un objet de dégoût, exprimer le même fonds de distinction, mais surtout une dignité céleste.

Il faut ainsi relever les saints qui se sont le plus abaissés ; d'un autre côté, pour bien rendre le caractère des saints qui sont restés au faîte des grandeurs, il faut les abaisser par un fond de simplicité. Mais cette simplicité n'exclut pas la majesté, elle la rehausse. Nous dirions même que, dans toute majesté bien comprise, il doit entrer une forte proportion de simplicité ; l'apprêt autant que l'arrogance lui sont contraires. Les saints rois, par là même, seront les plus majestueux des princes et les plus simples des saints. Nous prenons comme pouvant leur servir de types saint Henri et saint Louis, dont nous avons, sinon des portraits parfaitement

authentiques, du moins des images qui, remontant jusqu'à leurs époques, peuvent, avec vraisemblance, nous avoir transmis quelque chose de leurs traits.

Nous donnons ici une réduction de la composition où figure la tête de saint Henri que l'on a vue (p. 441). Le saint empereur y porte le nimbe ; cet émail est donc postérieur à sa canonisation, qui eut lieu au milieu du XIIe siècle. Si nous lui avons emprunté les traits de saint Henri, c'est que nous l'avions à notre disposition au Louvre ; mais, sous ce rapport, nous



203

Saint Henri. (Email du Louvre.)

lui préférons la belle miniature de la bibliothèque de Munich, publiée par M. Forster, et qui est contemporaine du saint lui-même. Dans ces monuments et d'autres encore, les traits sont les mêmes ; mais, dans la miniature, la physionomie est beaucoup plus heureuse. Les insignes sont de part et d'autre, avec quelque différence, ceux de la dignité impériale. Ici le moine incliné à la gauche du saint lui présente probablement le reliquaire lui-même auquel nous empruntons cette représentation ; la fleur que tient à droite l'impératrice Cunégonde doit avoir une signification plus personnelle : c'est le lis de la virginité qu'ils ont conservé dans leur union. Le lis est pour cette raison un des attributs que l'on voit quelque-

fois à la main du saint empereur, représenté isolément, et Ayala appuie avec raison l'usage de cette attribution.

La continence dans le mariage, telle que l'ont pratiquée saint Henri et sainte Cunégonde, saint Éléazar de Sabran, et sainte Delphine de Pondevès, et un petit nombre de saints époux, ne peut être proposée à l'imitation commune, mais seulement afin que tous s'élèvent par ces exemples à la plus grande pureté des affections, en demeurant dans la limite de



204

Sceau de saint Louis. (Archives nationales.)

leurs devoirs. Saint Louis, au contraire, est un modèle à proposer sans réserve à tous les époux, et nous le proposons de même à tous les rois. Ce grand prince offre encore un autre type : celui du saint chevalier. Il était un grand justicier et un intrépide combattant, le champion de tous les opprimés. Bon et accessible, avec cette ravissante simplicité que Joinville nous a dépeinte, lorsqu'il était au faîte des grandeurs, il se montra singulièrement fier vis-à-vis des barbares qui l'avaient fait prisonnier. Et sa simplicité dans l'habitude de la vie ne l'empêchait pas, quand il le fallait, de représenter avec tout l'éclat que réclamait son rang.

On a donné pendant un temps, comme étant de saint Louis, un portrait reconnu depuis pour être de Charles V. Cette figure maigre et allongée, mélangée d'austérité et de douceur, n'est ni sans noblesse ni sans beauté. Mais la candeur de celle que nous voyons à saint Louis, sur son sceau, est bien mieux en rapport avec le caractère du saint roi. Il apparaît là dans la force de la jeunesse, avec une douce et ferme majesté, avec une physionomie limpide et un air ouvert qui lui conviennent bien. Dans la statuette du musée de Cluny (n° 1964), donnée comme provenant de l'ancien



205

Saint Louis. (Statuette du XIIIe siècle.)

retable de la Sainte-Chapelle, et comme étant du XIIIe siècle — statuette dont nous reproduisons le buste — ses traits, en admettant le passage de la jeunesse à la maturité de l'âge, ne sont pas en désaccord avec ceux de l'empreinte ; ils font apercevoir le saint roi tel qu'il devait être peu avant sa dernière croisade, lorsqu'il avait atteint sa cinquantième année, au sein d'une longue paix. Le livre qu'on lui voit à la main doit être le code même de la justice. Depuis, le principal attribut de saint Louis a été la couronne d'épines. Il n'en faut pas davantage, avec les insignes de la royauté, pour le parfaitement caractériser.

CHAPITRE VI

DES SAINTES FEMMES.

I.

SAINTE MARIE-MADELEINE, LES SAINTES FEMMES DE L'ÉVANGILE ET LES SAINTES PÉNITENTES.

Les principaux types de saints passés en revue, il nous reste à parler des saintes. Par là même que nous ne trouvons parmi elles ni apôtres, ni docteurs, ni pontifes, notre tâche est abrégée en ce qui les concerne, dans la proportion même de la place relativement très-réduite qu'elles occupent dans les Litanies des Saints, que nous avons prises pour guide. Il ne faudrait pas assurément voir en cela quoi que ce soit qui inclinerait à faire croire que l'un des deux sexes, dans le ciel, tienne moins de place que l'autre, soit quant au nombre, soit quant au degré de gloire; mais dans ce monde le rôle de l'homme est plus apparent que celui de la femme, dans l'ordre surnaturel comme dans l'ordre naturel et social, et cela seul explique comment les saintes, étant moins souvent représentées que les saints, nous pouvons nous contenter, à leur sujet, d'observations plus succinctes.

Quant à la marche à suivre, sainte Marie-Madeleine étant la première invoquée dans les litanies, nous commençons par elle, et nous lui rattachons les quelques mots que nous avons à dire des autres saintes femmes de l'Évangile, ses compagnes, d'une part, et de l'autre, des saintes pénitentes, dont elle a été le modèle le plus accompli.

Des doutes se sont élevés relativement aux différentes circonstances où l'Évangile met en scène la pécheresse, devenue la sainte amie de Jésus; ces doutes peuvent être permis; mais nous ne saurions les partager, et, à

nos yeux, selon l'opinion que l'Église favorise sans l'imposer, il n'y a pas d'hésitation : la pécheresse, qui, selon saint Luc, une première fois, arrosa les pieds du Sauveur et les inonda de parfums ; cette pécheresse à laquelle il a témoigné tant d'amour, qui depuis lors l'a tant aimé, est la même qui, dans le chapitre suivant, est désignée sous le nom de Marie-Madeleine comme ayant été délivrée de sept démons. Elle est la même que Marie, sœur de Marthe et de Lazare : Marie qui, assise aux pieds de Jésus, ne songeait qu'à l'écouter, tandis que sa sœur se livrait à des soins extérieurs ; qui, dans une autre circonstance, à Béthanie, chez Simon le Lépreux, où sa sœur s'occupait du service, où son frère était à la table du Sauveur, répandit sur les pieds et la tête du divin Maître un parfum de grand prix. Elle est la même qui se retrouve sur le Calvaire au pied de la croix ; au Saint-Sépulcre, lorsqu'on ensevelit Jésus, et qui se montre si attentive à la disposition du tombeau, pour y revenir apporter des aromates ; qui y revient en effet dès la pointe du jour, aussitôt après le repos obligatoire du sabbat ; la même qui est traitée avec tant de prédilection par le Sauveur ressuscité, qu'il lui apparaît avant de se montrer à aucun des apôtres.

Il ne nous paraît pas douteux non plus que Madeleine soit venue en Provence avec sa famille et un certain nombre de pieux amis, et qu'elle y ait apporté la lumière de l'Évangile ; qu'elle se soit retirée dans la solitude de la Sainte-Baume, où elle passa les dernières années de sa vie. Que les circonstances de ces derniers événements reviennent plus ou moins au domaine de la légende, nous ne le nions pas ; mais il y a là un fonds de vérité qui appartient à l'histoire.

Plus nous suivons ce caractère dans des situations si diverses, plus nous sommes frappé de son unité, et nous ne sommes pas plus surpris qu'il ait été loin dans le mal, que de le voir s'élever si haut dans le bien. Pour rendre cette unité de caractère, il faudrait dans l'art un type correspondant, soutenu lui-même avec une parfaite unité ; mais il n'est peut-être pas de sainte qui ait été si souvent représentée que la Madeleine, et il n'en est peut-être pas qui l'ait été si diversement, qui l'ait été si rarement d'une manière satisfaisante.

C'est surtout la *Sainte* que l'on n'a pas su représenter, et trop souvent l'on a représenté la pécheresse, de manière à laisser douter si elle a bien définitivement renoncé à exercer ses plus funestes séductions. Lorsqu'elle vint inonder de ses larmes les pieds du Sauveur et les arroser de parfums,

il est impossible d'admettre qu'elle ait paru devant ce divin Maître avec une mise tant soit peu immodeste. Seulement, puisqu'elle se découvrit la tête pour essuyer les pieds de Jésus avec ses cheveux, on peut trouver dans cette particularité un juste motif pour la représenter la tête nue et les cheveux épars. Mais ce n'était certainement pas là sa tenue habituelle. Sa tenue, à partir de sa conversion, ne dut pas différer de celle de la sage Marthe, sa sœur, de celle des autres saintes femmes qui s'étaient mises à la suite du Sauveur. Cependant, la nudité de la tête et les cheveux étendus sont devenus, dans les temps modernes, comme les caractéristi-



206

Sainte Madeleine ravie. (Vignette de Simon Vostre.)

ques habituelles de sainte Marie-Madeleine. L'usage de la représenter entièrement nue, avec ses cheveux pour unique vêtement, est venu de ces attributions combinées avec la confusion que l'on a faite à certains égards de la sainte amie du Sauveur, avec sainte Marie Égyptienne, la plus célèbre après elle des saintes pénitentes. Quelquefois sa chevelure est si longue et si abondante qu'elle remplit complétement à elle seule cet office de vêtement. Cette combinaison serait encore la plus acceptable ; mais l'effet en est laid, et même, pour ainsi dire, monstrueux. Nous ne pouvons donc que dissuader d'imiter désormais aucun exemple de ce genre. Que l'on s'en tienne à celui que nous empruntons aux vignettes de Simon Vostre, où, ravie et enlevée par les anges dans les solitudes de la Sainte-Baume, sainte Madeleine est aussi complétement vêtue que possible, avec de longs cheveux retombant sur ses épaules, et la boîte à parfums posée devant elle,

pour achever de la caractériser. Cette boîte, ou mieux encore un vase à parfum, c'est en effet là sa principale caractéristique ; elle doit suffire pour la faire distinguer, alors même qu'on lui couvre la tête du voile, symbole de la pureté qu'elle a su si bien recouvrer.

Tandis que sainte Marie-Madeleine est le modèle le plus parfait d'une sainte pénitence, le modèle d'une vie chaste, toujours bien réglée, nous est donné par sainte Marthe sa sœur. On dit que non-seulement Marthe demeura toujours vierge, mais encore qu'elle fut la première, après la Mère de Dieu, à consacrer à Dieu sa virginité par un vœu formel. Marthe peut aussi être considérée comme un type de foi ; tandis que Marie-Madeleine, comparativement, est un type de charité. Type de foi, type de virginité, type de vie toujours régulière, type de bonté, d'humilité et de douceur, autant que type de vie active et pratique au service des autres : telle doit apparaître cette excellente Marthe. Madeleine a plus d'éclat; mais de quelle sereine lumière sa sœur doit briller à côté d'elle ! Pour attribut, on donne à sainte Marthe la *tarasque*, sorte de dragon enchaîné à ses pieds, que l'on peut considérer comme la figure de l'idolâtrie vaincue. L'emploi même de l'eau bénite et de l'aspersoir se justifie très-bien ; à plus forte raison celui de la croix dont, d'après la légende, elle se serait servie pour dompter le monstre ; et aussi celui de la ceinture dont elle l'aurait attaché, sans s'inquiéter des questions d'anachronisme, car il s'agit de la signification des choses, et non de l'époque où elles ont été usitées. On représente aussi quelquefois sainte Marthe avec des instruments de ménage, la considérant comme un modèle de l'aptitude aux soins domestiques ; mais il faut prendre garde de rien lui attribuer de trivial, il ne faut pas oublier qu'elle était d'un rang élevé, et, pour la bien représenter, il faut associer la distinction de la race et de l'attitude, à la plus douce simplicité et à la plus parfaite modestie.

Notre-Seigneur, dans ses courses apostoliques, était accompagné, outre ses apôtres et ses autres disciples, d'un assez grand nombre de pieuses femmes qu'il avait converties, qu'il avait guéries. Elles pourvoyaient à ses besoins et à ceux de ses disciples; elles le suivirent sur le Calvaire, où saint Matthieu dit qu'elles étaient nombreuses. Dans l'iconographie chrétienne, à l'exception de sainte Marie-Madeleine, on ne distingue entre elles aucune de ces saintes femmes, par des traits ou des attributs qui leur soient particuliers. Sur le Calvaire, au Saint Sépulcre, avant la sépulture, après la Résurrection, si l'on veut parler de l'une d'elles, relativement à leurs re-

présentations, il faut dire, l'une des saintes femmes, l'une des Marie ; on ne saurait dire sainte Marie de Cléophas, sainte Salomé, comme si jamais on avait eu l'intention de désigner l'une d'elles en particulier, et tout ce que nous pouvons dire d'elles, c'est qu'on ne saurait mieux faire que de les représenter toutes avec un caractère de gravité et de simplicité que nous pourrions appeler tout apostolique.

A sainte Madeleine, nous avons annoncé que nous rattacherions aussi quelques mots sur les saintes pénitentes : les plus célèbres sont sainte Marie Egyptienne, sainte Pélagie et sainte Thaïs. Nous avons vu même que, sous certains rapports, il y avait eu quelquefois confusion, quant à la manière de les représenter, entre la grande pénitente de l'Evangile, et cette grande pécheresse, qui, partie de l'Égypte, vint passer quarante-sept ans dans les déserts voisins de la Palestine, et s'y éleva par la pénitence à la plus haute perfection. On sait qu'isolée pendant tant d'années, et n'ayant aucun moyen de renouveler ses vêtements, elle était demeurée entièrement nue, et avait été obligée de prier le saint abbé Zozime de lui jeter son manteau pour paraître décemment devant lui, lorsqu'il la rencontra. Ce fait même indique comment il convient de la représenter : on ne doit pas la faire paraître autrement qu'elle ne voulut elle-même se montrer : drapée dans un grossier manteau qui ne lui laissera à nu que les extrémités des membres, elle aura tant que l'on voudra les traits noircis, amaigris, décharnés, d'une femme usée par l'âge et des austérités inouies. Ses cheveux blanchis tombant sur ses épaules, mais sans désordre, seront d'une moyenne longueur. Ses yeux se relevant vers le ciel, dans un sentiment de supplication, mais surtout de confiance et de sérénité, qui relèvera tous ses traits feront avec la pénitente apercevoir la sainte ; et si, de la sorte, on craint qu'elle ne soit prise pour une Madeleine, on rendra toute confusion impossible en lui donnant pour attribut les trois pains qu'elle emporta comme unique aliment, quand de Jérusalem elle s'enfuit dans le désert.

Sainte Pélagie d'Antioche et sainte Thaïs d'Alexandrie, dont la fête se rencontre le même jour, le 8 octobre, l'une et l'autre publiquement livrées au péché, exerçaient sur la jeunesse de ces deux villes les plus entraînantes séductions, lorsqu'elles furent converties, celle-ci par le saint solitaire Paphunce, celle-là par les prières du saint évêque Nonnus. Sainte Thaïs, avant sa conversion, n'exerçait de prestige que par sa beauté ; sainte Pélagie était une comédienne en vogue ; on les distinguera, des objets de parure

et de vanité étant jetés aux pieds de l'une et de l'autre, afin de témoigner qu'elles y ont renoncé, en y ajoutant pour sainte Pélagie un masque de théâtre. Il convient d'ailleurs, à moins qu'on ne représente le fait même de leur conversion, qu'on les voie vêtues comme elles l'étaient lorsqu'elles eurent achevé de se donner tout à Dieu : leur physionomie exprimant, avec le repentir, la plus parfaite confiance dans la miséricorde divine.

II.

DES SAINTES MARTYRES.

Après sainte Marie-Madeleine, toutes les saintes invoquées nommément dans les Litanies des Saints sont des vierges et martyres, à l'exception d'Anastasie, la sainte veuve qui termine la série. Mais dans le Canon de



207

Martyre de sainte Perpétuée (xe siècle).

la messe, que nous prenons aussi pour guide, et où l'on retrouve à peu près les mêmes noms, ces noms sont précédés de ceux de sainte Félicité et de

sainte Perpétue ; et sans préjuger en rien de l'ordre des mérites, nous suivons celui de la sainte Liturgie, en les faisant passer les premières. Si nous n'étions commandés par l'espace, nous parlerions d'abord de la sainte veuve romaine dont le martyre fut précédé de celui de ses sept fils : il y a de fortes raisons en effet pour croire que c'est d'elle, et non de la sainte martyre de Carthage du même nom, qu'il s'agit dans la circonstance. Nous nous contenterons de rappeler que sa principale caractéristique est d'être entourée des sept martyrs dont elle était la mère. Nous nous attachons préférablement à sainte Perpétue pour prendre occasion de reproduire la partie centrale d'une miniature du *Ménologe* de Basile, comme exprimant dans sa personne la pensée du martyre, non par le spectacle des tortures, mais par l'élan vers le ciel d'une âme qui s'offre à Dieu en sacrifice : c'est-à-dire un excellent modèle à suivre, toutes les fois que l'on est dans le cas de mettre en action les saints ou les saintes qui ont donné leur vie pour Jésus-Christ.

Il nous serait difficile, d'ailleurs, de déterminer aucuns attributs spéciaux usités dans l'iconographie, pour désigner sainte Perpetue. Il en est de même de sainte Félicité sa compagne ; nous passons donc aux vierges et martyres. Il y en a quatre de nommées au Canon de la messe. Aux noms de sainte Agathe, de sainte Lucie, de sainte Agnès et de sainte Cécile, nous ajouterons avec les litanies celui de sainte Catherine. Outre ce groupe choisi, combien d'autres vierges qui, ayant scellé de leur sang leur fidélité au divin Époux, tiennent ou ont tenu le premier rang parmi les saintes dont le culte est encore ou a été le plus répandu, le plus populaire. Sainte Thècle, dans l'ordre du temps, ouvre la marche de cette phalange empreinte à la fois d'un si doux et d'un si brillant éclat, et on la répute la première des martyres, quoiqu'elle ne soit pas morte sous les tourments ; comme saint Etienne est le premier des martyrs. Elle donne lieu de penser que si les saints diacres ont quelques titres pour fournir plus particulièrement le type du martyre, les vierges consacrées à Dieu peuvent, jusqu'à un certain point, prétendre à une semblable prérogative. D'autres illustres martyres peuvent être invoquées avec elles, quelquefois avant elles; mais, à voir comment le sentiment chrétien s'est porté de préférence vers les vierges, à voir tant de vierges partager le même honneur, il semble, que de règle commune, la virginité est demandée comme condition pour constituer la victime par excellence. Ces vierges étaient presque toutes dans la fleur de la jeunesse, séduisantes par leur beauté; et cette

beauté même, en les rendant plus touchantes pour les spectateurs qui avaient un peu de cœur, ne faisait qu'exciter la lubricité ou la rage des tyrans et des bourreaux.

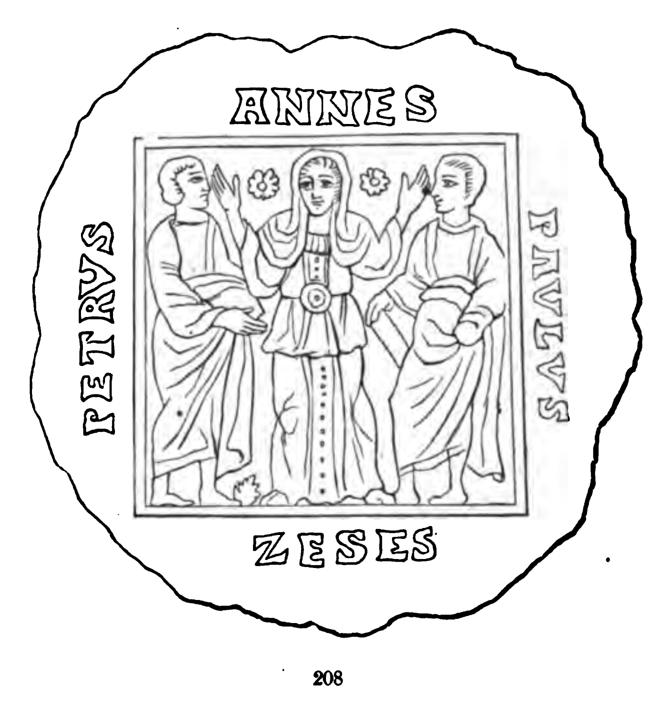
Au milieu de ces épreuves, où leur pureté virginale était plus exposée encore que leur courage et leur foi, sainte Agathe se présente avec un caractère de force et de noble fierté ; sainte Lucie, avec un éclat plus doux, montre une non moindre fermeté ; sainte Agnès se distingue par une angélique candeur, qui n'ôte rien à la vigueur de ses reparties, et à la fermeté de sa propre attitude.

Souvent on a trop exagéré la force de la première et l'ingénuité de la troisième ; il ne faut pas oublier qu'elles étaient à peu près de même âge, quatorze à quinze ans. Dans certains tableaux, pour rendre sainte Agathe capable de supporter toute l'atrocité de son supplice, on en fait une sorte d'athlète qui résiste tout en subissant les convulsions de la douleur : la force d'âme ou plutôt la force d'en haut qui l'assiste n'en sera que plus sensible, si on la voit dans une tendre jeune fille. Nous disons tendre ; il ne serait pas à propos toutefois de la représenter aussi délicate, ni aussi candide qu'il convient de le faire pour sainte Agnès. Comme attribut on a mis dans ses mains les seins qu'on lui avait coupés, et l'instrument avec lequel on les lui avait arrachés : de grandes tenailles ordinairement. Quand on les réduit à de trop petites dimensions, elles peuvent se confondre avec les pinces de sainte Apollonie, que l'on suppose avoir servi à arracher les dents de celle-ci. Les seins posés dans la main de sainte Agathe, sur un plateau ou autrement, ne prêtent à aucune confusion mais ils donnent lieu à d'autres objections. Ces objections sont de même nature que celles adressées aux représentations des saints décapités, auxquels on fait porter leur propre tête. Le cardinal Frédéric Borromée résout toutes ces questions négativement ; mais, au temps du pieux cardinal, on ne s'était peut-être pas assez rendu compte du genre de vérité attaché à ces sortes d'attributions emblématiques, et l'arrêt qu'il a porté serait peut-être susceptible de révision, à la condition que l'on évite de donner à ces membres détachés tout aspect de réalité qui serait par là même toujours un peu monstrueux.

Les yeux que l'on fait ainsi porter à sainte Lucie, bien plus habituellement que les seins à sainte Agathe, ne sont point, quant à elle, un souvenir de son genre de martyre ; s'il est dit quelque part qu'on lui ait arraché les yeux, c'est dans des historiettes très-récentes, bien postérieures à la *Légende dorée* elle-même, et qui loin d'avoir influé sur l'usage

iconographique dont nous parlons, en proviennent au contraire ; et cet usage ne remonte certainement pas au-delà du XIVe siècle. Il provient du nom même de la sainte : Lucie, c'est-à-dire, *lumière* ; par le même motif, on lui attribue souvent une lampe, et Flandrin, à Saint-Vincent-de-Paul, (pl. XXVIII), lui a mis un cierge à la main, suivant d'autres exemples. Ce nom de Lucie est cause également que le Dante a fait intervenir cette aimable sainte dans son poëme, comme étant le type de la lumière répandue dans les âmes bienheureuses.

Il en a été de sainte Agnès comme de sainte Lucie : son nom a inspiré les moyens qui servent à la caractériser ; il faut d'ailleurs que ce nom ait été providentiellement choisi, tant il est en rapport avec le caractère de



208

Sainte Agnès. (Fond de verre à figures dorées.)

cette candide vierge. Un autre trait particulier à sainte Agnès, c'est qu'elle a été, après saint Pierre et saint Paul, puis saint Laurent, plus honorée à Rome qu'aucun autre saint, et l'on peut dire qu'elle est demeurée une des principales patronnes de la ville sainte. Quatorze des fonds de verre, à figures dorées, trouvés dans les catacombes lui sont consacrés ; nous reproduisons

un de ceux où, placée entre saint Pierre et saint Paul, il semble qu'elle a été prise pour type de la virginité. Il ne faut d'ailleurs nullement chercher dans cette image ni dans aucune autre de celles de la sainte, avant la seconde moitié du moyen âge, le caractère d'ingénuité et de candeur qui lui est propre; la pensée de l'exalter apparaît seule; et il en est de même des représentations des autres vierges, ses compagnes dans la cour céleste. C'est aussi à partir du XIII[e] ou du XIV[e] siècle que l'agneau devient l'attribut habituel de sainte Agnès.

L'importance de sainte Cécile dans l'art chrétien ne le cède pas à celle de sainte Agnès ; il ne paraît point toutefois qu'elle ait été l'objet d'un culte aussi populaire dans l'antiquité chrétienne, et nous ne connaissons aucune de ses images qui soit antérieure à celle du VII[e] ou VIII[e] siècle qui a été trouvée dans sa crypte funéraire quand M. de Rossi en a fait la découverte (pl. XXVIII). Ce que l'on dit de sa prière qui, au jour de ses noces, s'élevait intérieurement vers Dieu comme un cantique ; son couronnement et celui de saint Valérien par l'ange préposé à sa garde ; le tourment, qui, naturellement devait être mortel, qu'elle subit, dans son *Caldarium :* ce sont là les trois circonstances qui offrent les thèmes de ses trois modes de représentation les plus caractéristiques. Il lui convient essentiellement d'être représentée dans le sentiment, à la fois de prière et de triomphe, qu'on lui voit dans l'antique image de sa crypte funéraire, dont nous venons de parler. Elle y paraît comme éternellement parée de sa robe nuptiale, et rien encore ne lui convient mieux. On ne voit auprès d'elle quoi que ce soit qui rappelle la musique ; mais on sent que les concerts des anges, s'ils se faisaient entendre au-dessus de sa tête comme dans le tableau de Raphaël, seraient en parfait accord avec elle.

Il est rare d'ailleurs que sainte Cécile soit représentée avec des instruments de musique avant le commencement du XVI[e] siècle. Il faut se souvenir qu'elle a été choisie pour patronne de la musique sacrée, non parce qu'elle s'y exerçait, il n'en est pas question dans ses Actes ; mais parce qu'au milieu du festin de ses noces, loin de prêter son attention aux sons joyeux des instruments qui résonnaient autour d'elle, « elle chantait dans son cœur, s'adressant à Dieu seul » : *Cæcilia in corde suo soli Domino decantabat.*

A la patronne des célestes accords succède la patronne de la vraie science, de la science de Dieu. La science de Dieu est suave ; elle n'a pas les âpretés de la science humaine : voyez plutôt la Béatrice du Dante, la

Théologie de Raphaël. Voilà de quels types il convient de s'inspirer pour bien représenter sainte Catherine. Un caractère généreux, un esprit vif et pénétrant, le cœur d'une tendre épouse, tout porté vers son bien-aimé céleste, c'est là ce que l'on doit chercher à exprimer dans elle. Quant à ses attributs caractéristiques, il n'y en a pas de mieux déterminé, et il y en a peu de plus universellement usités que la roue, instrument du principal supplice auquel on rapporte qu'elle fut exposée. Il est remarquable que toutes les vierges et martyres dont le culte a eu le plus de retentissement : les Agathe, les Lucie, les Agnès, les Cécile, sainte Euphémie, sainte Barbe, sainte Dorothée, sainte Ursule, etc., étaient d'illustre naissance ; la plupart d'entre elles ont eu, plus ou moins souvent, en conséquence, la tête ceinte d'une couronne princière, ordinairement très-distincte de la couronne du martyre ; mais sauf sainte Ursule, c'est incomparablement à sainte Catherine que cet insigne est le plus souvent attribué (v. p. 473). Le bienheureux Raymond de Capoue, dans sa *Vie de sainte Catherine de Sienne*, la désigne sous de nom de martyre et de reine, ou plutôt de princesse, *martyris et reginæ*, comparant son mariage mystique avec la faveur analogue dont fut favorisée la sainte dont il écrivait l'histoire. Ce sujet gracieux est l'action caractéristique de la vierge d'Alexandrie, qui a été le plus souvent représenté, parce qu'il était considéré comme un signe de l'union contractée avec le divin Sauveur par les vœux monastiques.

Les faux critiques ont été jusqu'à nier l'existence d'une sainte honorée dans l'Église et célébrée par tant de monuments ; mais il faudrait de plus solides raisons qu'ils n'en ont donné pour ôter toute probabilité aux points fondamentaux de ses Actes donnés par Métaphraste, avec lesquels se rencontrent le Ménologe de Basile et la légende du Bréviaire romain. Que sainte Catherine fût d'illustre naissance, et même de race princière ; qu'on ait pu dire d'elle, selon l'expression textuelle des Actes dont nous parlons : « Elle ne connaissait pour époux que Jésus-Christ, et conservait « pour lui toute la beauté de son âme ; » qu'elle fût versée dans les connaissances divines et humaines et qu'elle ait triomphé de toute la sagesse des sages ; que, condamnée à la roue, elle ait vu se briser l'instrument de son supplice, puis qu'elle ait reçu autrement la mort ; que son corps ait été transporté miraculeusement sur le mont Sinaï, et que ce ministère confié aux anges ait donné un juste fondement aux gracieuses compositions dont nous empruntons un exemple à Bernardino Luini : il n'y a rien en tout cela que de vraisemblable, que de probable, et c'en est assez

pour faire reposer sur une base solide le caractère et les caractéristiques qu'on lui attribue dans l'iconographie chrétienne, ainsi que les principales représentations qui lui sont consacrées.



209
Sainte Catherine transportée par les Anges.

III.

DES VIERGES ET DES VEUVES CONSACRÉES A DIEU.

Quand l'ère des martyrs fut passée, il resta d'autres moyens de se dévouer pour Dieu ; et les saintes épouses de Jésus-Christ qui se donnent entièrement à lui, qu'elles soient demeurées vierges ou qu'elles aient d'abord contracté d'autres liens dont elles étaient affranchies, ont tant d'importance dans la constitution du corps sacré de l'Église, que dans ses prières publiques, après avoir demandé la protection divine pour tous les ordres ecclésiastiques, l'Église adresse au Seigneur une invocation spéciale en faveur de ces pieuses femmes : *pro devoto fœmineo sexu.*

La compagne de l'homme est naturellement appelée à coopérer à toutes ses œuvres, et, dans l'ordre surnaturel, le concours mutuel que doivent se prêter les deux sexes s'élève au plus haut degré de perfection. Après avoir vu des saintes mêlées aux prédications des apôtres et aux gloires du martyre, maintenant à côté des Pères de l'Église nous leur voyons des mères, des sœurs, de saintes amies qui les élèvent, les soutiennent, les excitent, les secondent dans leurs admirables travaux.

Autour de saint Basile, se groupent sainte Macrine l'ancienne son

aïeule, sainte Emélie sa mère, sainte Macrine la jeune sa sœur. Autour de saint Grégoire de Nazianze, sainte Nonne sa mère et sainte Gorgonie sa sœur; sainte Marcelline avait suivi à Milan saint Ambroise son frère; sainte Paule et sainte Eustochium encourageaient saint Jérôme à poursuivre ses rudes travaux d'exégèse biblique ; l'on sait tout ce que saint Augustin dut à sainte Monique sa mère. Aucune de ces saintes femmes n'a eu cependant un culte aussi populaire, et n'a par conséquent joué, dans l'iconographie chrétienne, un rôle aussi important que les saintes martyres. La plus connue, la plus honorée, la plus souvent représentée, est sainte Monique ; ce qui la caractérise le mieux, c'est d'être accompagnée de saint Augustin; comme attributs on lui donne quelquefois un bénitier, une ceinture, le nom de Jésus.

Eu égard aux liens qui rattachent saint Grégoire le Grand à saint Benoît, sainte Scolastique, la sœur de ce grand patriarche de la vie monastique, peut trouver convenablement sa place là où nous parlons des saintes qui ont coopéré à l'œuvre des Pères de l'Église. Son emblème est une colombe, en raison principalement de cette apparition où son saint frère vit son âme, sous figure de colombe, s'envoler au ciel; d'ailleurs tout ce que l'on rapporte d'elle tourne au caractère de pureté, de candeur, de simplicité dans les plus vives affections, qui est si bien exprimé par cette image.

Toutes ces saintes appartenaient à l'ancienne société romaine ; en voici d'autres au contraire qui apparaissent comme les préludes des nations modernes. A certains égards on pourrait dire que sainte Geneviève est Française, tant il semble que se réunissent en sa personne, ou se groupent autour d'elle toutes les races qui ont concouru à former notre nation. Geneviève, fille de *Severus* et de *Gerontia*, c'est-à-dire d'un père qui portait un nom latin, d'une mère qui portait un nom grec, avait elle-même reçu un nom, *Genovefa*, dérivé, selon toute apparence, du celtique, mais fort analogue, dans la forme, à beaucoup de noms germaniques contemporains.

L'usage de représenter sainte Geneviève en bergère est tout moderne. Plus anciennement, la manière ordinaire de la représenter est de lui mettre à la main un cierge que le démon s'efforce d'éteindre, mais qu'un Ange entretient allumé. Quelquefois elle porte pour tout attribut ce cierge, et loin d'en faire une bergère, souvent on la couronne comme une princesse. Dans tous les cas, femme de bon conseil, femme prévoyante, il

lui sied bien d'apparaître comme exerçant une sorte de charge pastorale, plutôt sur les peuples que sur un simple troupeau de moutons. Le livre qui souvent aussi lui est attribué, lui convient mieux que la quenouille. Au moyen de la médaille suspendue à son cou, des clefs de la ville de Paris, et du cierge réunis, on la fera d'ailleurs parfaitement reconnaître, quel que soit le mode de représentation adopté.

Nous avons cru pouvoir dire de sainte Geneviève qu'elle était Française; on pourrait dire de sainte Clotilde qu'elle est Franque, se souvenant que les Francs lui durent de devenir chrétiens ; c'est dans la paix du cloître, devenue veuve, rendue malheureuse par les crimes de ses fils, qu'elle s'éleva à une haute sainteté ; néanmoins, on préférera la représenter telle qu'elle était, lorsqu'elle obtint la conversion de Clovis, en jeune reine, avec un caractère de résolution tempérée par la douceur. Comme attribut on lui met une église à la main, non-seulement pour rappeler qu'elle fit construire à Paris celle de Saint-Pierre et Saint-Paul, qui a pris depuis le nom de Sainte-Geneviève, mais surtout parce que la conversion de Clovis raffermit l'Église sur ses fondements.

Sainte Radegonde apparaît comme une femme accomplie, et pour la beauté des traits toujours conservée, et pour la majesté du maintien unie à la plus suave expression, et pour l'intelligence et pour le cœur. C'est l'idéal d'une reine à représenter sous le costume religieux, en lui maintenant le sceptre et la couronne, attributs de sa première dignité ; il y a aussi de justes motifs pour lui attribuer la croix, son costume monastique la faisant distinguer de sainte Hélène. Comme action caractéristique, il ne semble pas que l'on puisse choisir rien de mieux que l'apparition de Notre-Seigneur, dont elle fut favorisée peu avant sa mort.

Nous passons aux saintes que l'on peut le mieux associer aux grands fondateurs d'Ordres, ou comme leurs coopératrices, leurs émules, ou leurs disciples les plus accomplies. Nous prendrons pour types sainte Claire et sainte Elisabeth de Hongrie, pour la famille franciscaine ; sainte Catherine de Sienne et sainte Rose de Lima, pour la famille dominicaine; puis deux saintes veuves, sainte Brigitte et sainte Jeanne-Françoise de Chantal. Sainte Thérèse enfin sera comme le couronnement de notre œuvre.

Sainte Claire, avec moins de naïve simplicité peut-être, se fit aussi humble, aussi mortifiée que saint François lui-même; elle participe surtout de son caractère ascétique, et c'est avec raison que Puccio Capenna l'a représentée, comme on le voit dans la tête que nous reproduisons, avec

un sentiment de contemplation douce sans exaltation. Ce calme dans l'élévation des sentiments, on le retrouve lorsqu'elle accomplit l'acte héroïque d'où est venu son attribut le plus caractéristique : le saint ciboire ou la monstrance eucharistique. Cet attribut n'a été d'ailleurs usité que depuis le xve siècle; plus anciennement, on lui donnait pour insigne la croix, ou le lis ; avec son costume, le cordon de saint François étant apparent, ces emblèmes peuvent suffire pour la bien distinguer.



210

Sainte Claire. (Peinture du xive siècle.)

Sainte Elisabeth de Hongrie avait eu le plus grand désir d'embrasser la règle franciscaine dans toute sa rigueur ; elle n'avait pu en obtenir la permission de son confesseur; mais elle fit pour ainsi dire l'équivalent, car non contente du tiers-ordre auquel elle s'était agrégée du vivant même de son mari, elle fit profession des vœux monastiques, et ceignit de la corde une tunique grise qui devait peu différer de celle de sainte Claire. Qu'on lui mette avec cet habit la couronne princière sur la tête, que l'on suspende des roses dans les pans de son manteau, et la voilà bien caractérisée. Le miracle des roses que l'on rappelle ainsi, rentre on ne peut mieux dans le double caractère de sainte Elisabeth : caractère de fraîcheur et de grâce, caractère d'ardente charité pour les pauvres.

On aperçoit facilement quelle fut l'intention divine, en laissant sainte Catherine de Sienne au milieu du monde, quoique sous l'habit de saint

Dominique. Renfermée dans un couvent, elle n'aurait pu diriger dans les voies de la perfection tant de gens de toute condition et de tout sexe ; elle n'aurait pu assister les condamnés jusque sur l'échafaud, elle n'aurait pu être l'arbitre des dissensions entre citoyens et dans sa ville natale et ailleurs ; elle n'aurait pu aller, jusqu'à Avignon, solliciter le chef de l'Eglise de faire cesser l'état de viduité où Rome et l'Italie étaient laissées. Nous rappelons toutes ces circonstances de son rôle social, afin qu'on s'en souvienne pour bien rendre son caractère, sans oublier ce qu'elle fut à l'intérieur, au point que, à son cœur, Notre-Seigneur substitua le sien propre. On a de sainte Catherine très-probablement un véritable portrait dans un tableau peint par André Vanni, son contemporain et son disciple, où elle donne sa main à baiser à une jeune femme agenouillée devant elle,



211

Sainte Rose de Lima.

soit que celle-ci la remercie d'une faveur obtenue par son intercession, soit qu'elle accorde son pardon à une femme nommée Palestrina, qui avait été son ennemie. On donne encore à sainte Catherine, comme attributs, la couronne d'épines sur la tête, une couronne d'or à côté d'elle, son cœur à porter. Quelquefois ce cœur est surmonté du lis ou d'une branche d'olivier ; il lui convient aussi d'avoir le rosaire à la main, mais on la représente plutôt le recevant de l'Enfant Jésus, tandis que saint Dominique reçoit de la sainte Vierge un don semblable.

Sainte Rose de Lima a plus d'un trait de ressemblance avec sainte Ca-

therine de Sienne, qu'elle s'était proposé d'imiter en tout; quoique portant le même habit, il est facile cependant de ne pas les confondre. Sainte Catherine tient du lis, sa sainte émule est vraiment une rose : on doit se rappeler que ce nom lui fut donné au lieu de celui d'Isabelle qu'elle avait reçu d'abord, parce que dans son berceau, quelques jours après sa naissance, sa figure parut comme transformée dans un bouton de rose, et depuis, malgré ses grandes austérités, elle conserva dans ses traits le doux éclat, la rondeur, la fraîcheur de la reine des fleurs. Comme attribut, on lui met à la main l'Enfant Jésus sur un bouquet ou au milieu d'une guirlande de roses : comme on le voit dans l'image, d'ailleurs grossière, que nous empruntons à une *Vie des Saints* manuscrite, des premières années du XVII[e] siècle. Le cercle rouge indiqué par deux traits sur sa tête, et rappelant la couronne de métal armée de pointes aiguës dont elle la chargeait, en souvenir de la couronne d'épines; le rosaire à son cou; la ville de Lima soutenue par une ancre de la main droite, achèvent de très-bien la caractériser.

En général, pour bien caractériser un saint, il faut s'attacher à l'impression dominante qui reste de sa vie : faisant l'application de cette



212

Sainte Brigitte et sainte Catherine de Suède.

règle à sainte Brigitte, la pensée se porte aussitôt sur ses révélations; et en effet, c'est assise, un livre et une plume à la main, assistée par un ange ou par le Saint-Esprit lui-même, ou bien éclairée d'une lumière

céleste, qu'elle est le mieux représentée. Elle l'est admirablement bien au frontispice de l'édition romaine de ses *Révélations*, de 1628. A l'autre extrémité de la table sur laquelle elle écrit est aussi assise sainte Catherine de Suède, sa fille, comme on le voit dans la vignette que nous reproduisons.

On donne très-convenablement pour attributs à sainte Brigitte, en les plaçant devant elle et comme objet de ses méditations, soit le crucifix, soit les membres du Sauveur, marqués des stigmates; un cœur surmonté d'une croix qui indique sa grande dévotion pour la Passion de Notre-Seigneur; le bourdon et les autres insignes de pèlerinage.

Pour sainte Jeanne de Chantal, on la représente un cœur à la main. Ce cœur est marqué du nom de Jésus, parce que, étant encore dans le monde, elle l'avait gravé sur sa poitrine. C'est le symbole de l'amour de Dieu; mais l'amour de Dieu fait aimer avec une abondance toujours croissante tout ce qu'il faut aimer, et c'est inondée de ses larmes, mais décidée à marcher en avant où Dieu l'appelait, qu'il faut voir la sainte amie de saint François de Sales s'arrachant aux sollicitations des siens. C'est là le moment du combat; on la représentera plutôt après la victoire, vieillie, dans la douce sérénité du cloître.

Nous avons réservé sainte Thérèse comme un type final, afin que les quelques mots que nous pouvons lui consacrer ici, servent de couronnement à tout ce que nous avons essayé de résumer d'observations propres à bien faire saisir le caractère des saints pour les bien représenter. Née en 1515, six ans avant la conversion de saint Ignace, sainte Thérèse appartient pleinement aux temps modernes; nous le disons spécialement au point de vue de l'art puisque, lorsqu'elle commença son œuvre de réformation, la révolution artistique qui a reçu le nom de Renaissance, avait achevé de s'accomplir. Il ne restait plus de traces des anciennes manières, aucunes traces surtout du mysticisme, — de ce mysticisme sage et senti, qui, dans la période précédente, avait brillé de tant d'éclat, — lorsque les artistes furent appelés à célébrer une sainte qui se distingue entre toutes par son caractère extatique et ses mystérieuses communications avec le divin Sauveur. Ayant perdu le secret d'être mystique avec vérité, dans la paix, dans la sérénité de l'âme, par la profondeur et la sublimité des affections, ils tombèrent dans cette afféterie mystique dont le Bernin a donné le dernier mot dans son groupe trop fameux de l'église de la Victoire, où le cœur de sainte Thérèse est percé d'une flèche de la main d'un ange.

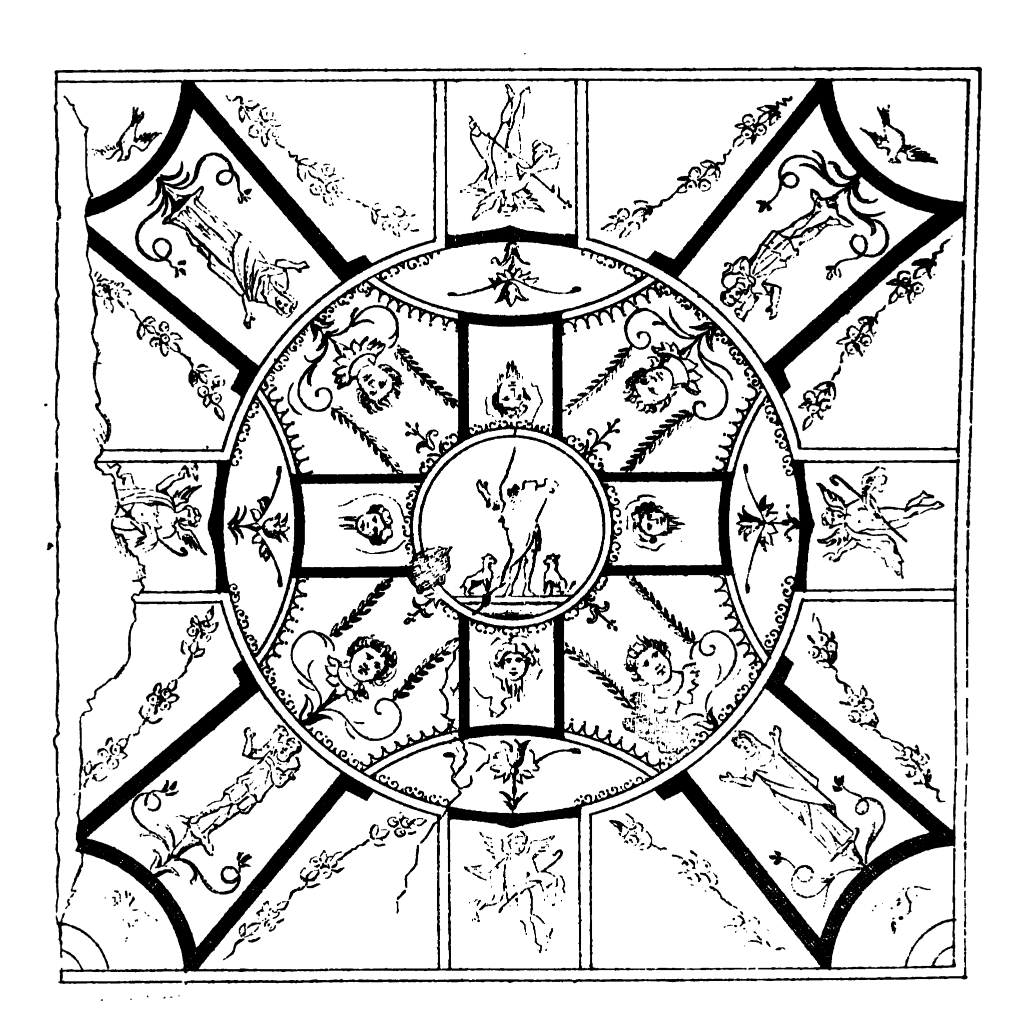
Le divin Maître avait allumé dans son cœur, dit son historien : « Un « feu d'amour de Dieu si grand et si élevé qu'elle en était toute embra- « sée et qu'elle mourait du désir de voir Dieu ». Elle eut à plusieurs reprises la merveilleuse vision représentée par le Bernin. Elle recevait alors le don d'aimer Dieu un peu comme l'aiment les Séraphins dans le ciel, ce qui est si fort au-dessus de la nature, qu'elle ne le pouvait supporter sans prodigieusement souffrir, et, c'était là, ce qui s'exprimait aux yeux de Thérèse par des figures sensibles. Pour attester la réalité de cet état de l'âme et la réalité de ses effets sur le corps, son cœur fut réellement ouvert d'une blessure qui s'est trouvée très-apparente quand on a fait l'autopsie de son corps. Mais nous ne saurions trop le répéter, la simplicité est un des traits les plus caractéristiques de la véritable élévation de l'âme, des sentiments les plus vrais et les plus profonds, et rien ne contraste — nous en sommes frappés de plus en plus — avec ces poses contournées, ces mignardises du regard, comme la simplicité de la sainte dans ses portraits, portraits conformes à la description que le P. François de Ribeira en a laissée et dont nous détachons les principaux traits.

« Elle était d'une taille avantageuse et très-bien proportionnée; d'une « grande beauté dans sa jeunesse, elle en avait conservé beaucoup de « traces dans un âge avancé. Elle avait de l'embonpoint et la peau très- « blanche : son visage était plein, arrondi, d'une belle coupe, d'un teint « de lis et de rose ; il s'enflammait dans l'oraison et lui donnait une beauté « ravissante; il y avait dans sa figure une limpidité ineffable, et tout y « respirait une paix céleste... »

Qui aurait étudié ce portrait, pourrait-il jamais songer à représenter sainte Thérèse comme se tordant, se contournant d'un air affecté dans quelque circonstance que ce soit? Le caractère de son image doit ensuite donner le ton à toute représentation qui lui est consacrée, par conséquent à la physionomie des Anges qui viennent concourir à l'expression et au développement de ses affections.

Considérer sainte Thérèse par rapport à la vivacité de son amour divin, ce n'est d'ailleurs la voir que par un de ses côtés. Il y a aussi, chez elle, cette élévation, cette ampleur et cette pureté de doctrine qui l'ont fait comparer à un Père, ou pour mieux dire à un Docteur de l'Eglise. A ce titre, on a pu lui donner pour attribut le bonnet de docteur en théologie ; il convient surtout de faire planer sur sa tête la divine colombe, et

l'habit de son Ordre la distinguant des autres saintes qui ont droit à une semblable attribution, elle sera par ce moyen très-bien caractérisée. Mais pour bien rendre son caractère il faudrait un pinceau qui, sans négliger tout ce que l'art a conquis d'habileté technique depuis trois ou quatre cents ans, fût véritablement un digne héritier du peintre angélique de Fiesole.



VOUTE DE LA CRYPTE DE STE LUCINE.

CHEFS-D'ŒUVRES DE L'ART CHRÉTIEN

EXEMPLES ET ÉCLAIRCISSEMENTS.

Tous ceux auxquels il aura plu de consulter ce *Manuel de l'art chrétien* sauront ce qu'ils peuvent y trouver. Ils n'y trouveront pas des formules absolues qui s'appliquent avec inflexibilité aux cas précis où ils peuvent avoir une décision à prendre, un jugement à former : ils y trouveront des principes et des faits capables, s'ils sont bien compris, de leur donner une bonne direction, de leur apprendre à se former, à se fixer le goût, à la condition qu'ils apprennent aussi à observer, à comprendre, à sentir et, par suite, à juger, à décider par eux-mêmes.

Pour leur ouvrir ces voies d'observation personnelle, nous réunissons en terminant, un certain nombre d'œuvres capitales de l'art chrétien, prises à toutes les époques, et qui en offrent par conséquent des spécimens dans les genres les plus divers ; on en remarquera les différents caractères, les qualités variées, les points de vue très-différents. On comprendra mieux, par cette comparaison, qu'il y ait, en tout état de cause, plusieurs manières de bien faire, mais que toute manière doit être soutenue et suivie dans ce qu'elle est ; qu'il y a plusieurs manières de bien rendre un sujet, suivant qu'on le prend par la pensée, par le sentiment, par l'imagination, et que cependant il est une mesure commune de proportion et de convenance, dont il ne faut jamais s'écarter.

Les œuvres que nous réunissons ne sont pas sans défaut : il y en a qui en ont beaucoup, qui en ont de grands; mais nous ne les donnons pas pour leurs défauts, nous les donnons pour ce qu'elles ont de bon, et nous dirons succinctement pour chacune d'elles ce qu'on peut en prendre principalement, ce qu'on doit en éviter. Nous ferons aussi remarquer ce qui les caractérise, ce qui les distingue spécialement.

PEINTURES DES CATACOMBES.

PLANCHE II. — *Voûte de la crypte de Sainte-Lucine*, (fin du Ier ou IIe siècle). — Peinture décorative dans un style analogue aux peintures des monuments païens du même temps, notamment des thermes de Titus. Au milieu le Bon Pasteur, aux quatre angles deux autres *Bon Pasteur* et deux Orantes, alternant; des génies, qui pourraient représenter les saisons, dans les espaces intermédiaires. Toutes les autres figures sont purement décoratives.

PLANCHE III. — *Le Bon Pasteur.* — Cette figure, donnée d'après un calque de M. le commandeur Charles Descemet, réduit d'un tiers environ, est tirée de la voûte donnée dans son ensemble, pl. II ; elle est un bon spécimen de la manière lâche et facile, mais pleine de style, des peintures primitives dans les catacombes.

Le Bon Pasteur, ainsi représenté avec un caractère de généralité, est la figure dominante et comme le type de l'art chrétien tout entier dans cette première période. Au milieu d'un riant entourage, que ne dit pas cette simple, chaste et touchante image de la brebis perdue et recouvrée! L'humanité s'était égarée loin des sources de la vie ; le divin Pasteur la porte sur ses épaules et l'y ramène. Idée de renouvellement et de paix avec laquelle s'associe parfaitement le souvenir allégorique des saisons, car là est le rétablissement de l'ordre dans la nature ; là est la vie encore, la vie véritable, la vie pure et qui ne doit pas finir. Et voulez-vous savoir en quoi elle consiste ? Voyez les autres figures liées par des rapports si étroits avec celle du Bon Pasteur, que leur association est pour ainsi dire toujours sous-entendue quand elle n'est pas formellement exprimée. Nous voulons parler des Orantes, c'est-à-dire des femmes en prière dans l'attitude alors usitée à cet effet, qui alternent dans chaque angle de cette voûte, avec la figure du Bon Pasteur répétée.

L'Orante, c'est la nouvelle Ève, comme Jésus, personnifié sous la figure du Bon Pasteur, est le nouvel Adam ; elle est la femme, l'épouse par excellence et en conséquence, tour à tour la très-sainte Vierge, l'Église personnifiée, la vierge chrétienne en général, ou une vierge chrétienne prise en particulier, ou bien l'âme chrétienne prise plus généralement



DESSIN DE M. CH. DESCLMET — GRAVÉ PAR L. GAUCHEREL

BON PASTEUR

fin du Ier Siècle.

Imp. de l'Hôtel Colbert, Paris



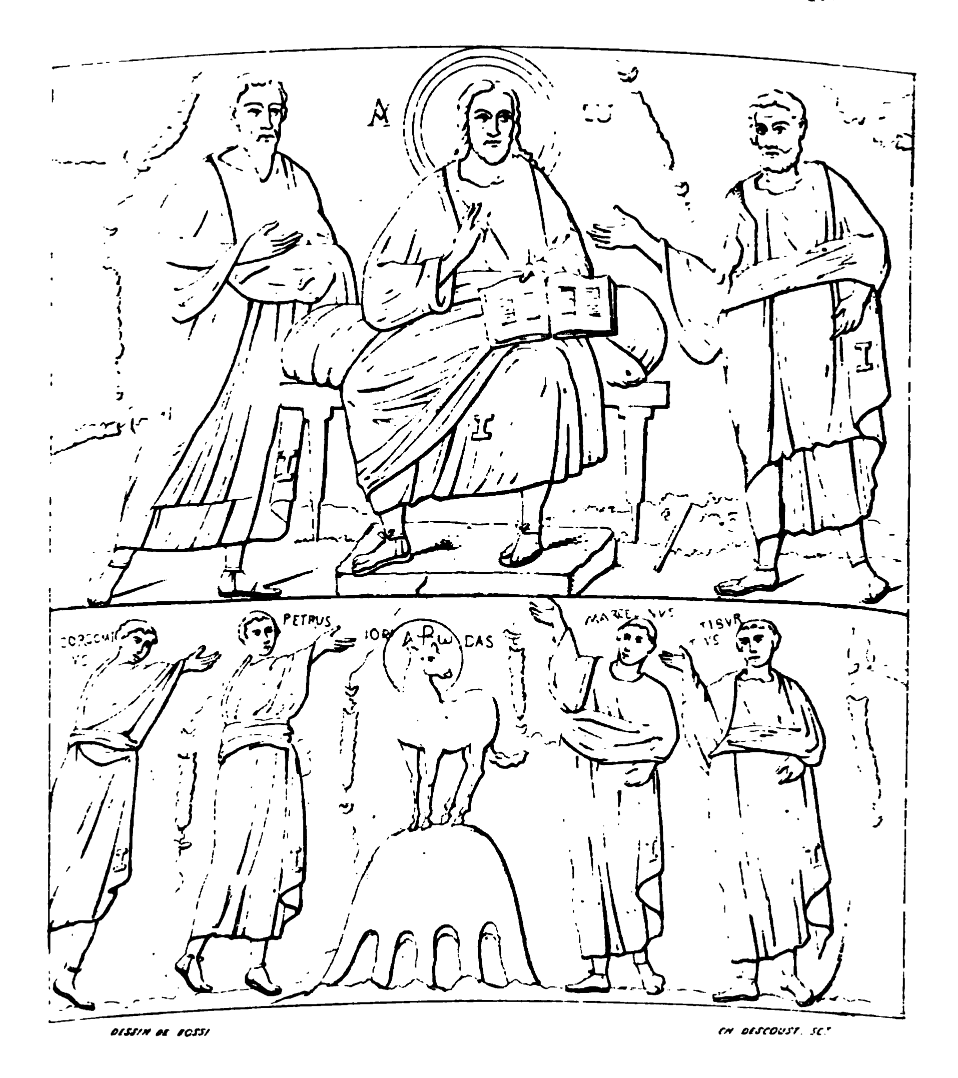
213

L'Orante et le Bon Pasteur. (Fragment de Sarcophage.)

encore ; quelquefois l'âme d'un chrétien déterminé, dans la béatitude. Ces diverses significations sont, en effet, applicables à l'Orante, préférablement les unes aux autres, suivant les points de vue sous lesquels elle se présente.

Ces figures du Bon Pasteur et de l'Orante pouvant être prises pour une profession de foi, pour une exhortation, pour un mot d'ordre, pour une invocation, on comprend qu'elles aient été répétées dans une même composition, comme les invocations d'une litanie. L'image du Bon Pasteur équivalant à ces mots : *Miserere nobis;* l'Orante peut jusqu'à un certain point correspondre à ceux-ci : *Ora pro nobis;* surtout si on la considère comme représentant la sainte Vierge d'une manière plus spéciale.

En regard de cette peinture du Ier ou du IIe siècle, nous mettons un fragment de sarcophage conservé au musée d'Arles. Cette sculpture paraît appartenir à la fin du IVe ou au Ve siècle ; elle offre un nouvel exemple de l'association du Bon Pasteur et de l'Orante; mais, dans cette circonstance, il semblerait que la figure d'Orante occupait le centre du monument, et par conséquent, qu'elle y jouait le rôle principal : ce qui donne lieu de le penser, ce sont les deux arbres au milieu desquels elle est placée. Ces arbres dans tous les cas sont des oliviers, et les oiseaux qui les surmontent sont des colombes; il était ordinaire d'associer ainsi l'olivier et la colombe, on en a vu un exemple (p. 215), de même qu'on associait volontiers au Bon Pasteur parallèlement deux palmiers et deux brebis. Dans la situation où nous la supposons placée, c'est-à-dire au centre du monument, cette Orante pourrait représenter la personne même qui était ensevelie dans ce sarcophage, mais nous serions plutôt porté à la considérer comme exprimant une idée plus générale d'intercession, et alors elle représenterait la sainte Vierge : on remarquera que le Bon Pasteur se tourne vers elle pour montrer qu'il accueille sa prière, ce jeu de physionomie est l'indice d'une exécution relativement moderne. A gauche de l'Orante, était probablement représentée la comparution de Notre-Seigneur devant Pilate, nous en jugeons d'après la scène de l'arrestation de saint Pierre, ou plutôt la scène de saint Pierre conduit au martyre, que l'on voit du côté opposé, et qui en effet lui sert ordinairement de pendant : les ondulations qui suivent indiquent qu'elle était accompagnée de la scène corrélative du rocher frappé par Moïse, figure, en pareil cas, de saint Pierre lui-même.



DESSIN DE ROSSI — CH. DESCOUST. SC.

CHRIST TRIOMPHANT

Peinture des Catacombes. (V.e Siècle).

IMP. LITH. GAUVIN POITIERS

On voit par ces idées et leur développement, combien les peintures des catacombes et de même les sculptures des sarcophages, différaient sous ce rapport des œuvres de l'art païen dont elles se rapprochent beaucoup quant au mode d'exécution et aux dispositions générales. Les sujets cependant les plus anciennement adoptés et les plus constamment maintenus dans l'art chrétien pendant toute la période primitive, avaient l'avantage de pouvoir passer facilement inaperçus ou incompris aux yeux des profanes, à une époque où les fidèles étaient tenus de s'envelopper des voiles du mystère. Successivement, il s'y joignit des sujets tirés de l'ancien ou du nouveau Testament, qui n'ont plus rien de commun avec les représentations usitées dans les monuments païens ; mais ils continuent d'être disposés dans un ensemble décoratif analogue à celui de ces monuments, ils continuent d'être rendus d'une manière toute sommaire, et eu égard aux idées qu'on y attache : toujours des idées de renouvellement, de délivrance, de manifestation, de glorification, d'union fraternelle, de nourriture vivifiante, de joie dans l'abondance finale, de salut enfin qui se reproduisent sous toutes les formes.

Le caractère général de l'art chrétien, dans cette première période, est un caractère de paix et le Bon Pasteur lui servant de type, on peut dire qu'il conserve une teinte toute pastorale : chose admirable, si l'on considère que c'était alors le temps des martyrs. C'est que, dans ce combat, victimes pacifiques, si ces premiers héros du christianisme recevaient la mort sans jamais la donner, ils n'en remportaient pas moins la victoire, la chose devait être évidente par la conversion de Constantin, et alors l'art chrétien prit tout entier un caractère de triomphe.

PLANCHE IV. — *Christ triomphant. Peinture des Catacombes,* ve siècle. Dans l'oratoire principal du cimetière des saints Marcellin et Pierre à la voûte. — Le Christ est entre saint Pierre et saint Paul, leurs types sont conformes aux données traditionnelles (p. 462); les cheveux et la barbe de saint Pierre à gauche, blancs, ceux de saint Paul, bruns. Le nimbe du Christ est irisé, l'alpha et l'oméga l'accompagnent; le fond est semé de guirlandes en son honneur, en celui des apôtres et aussi des martyrs représentés au-dessous. Là, on voit au milieu, l'Agneau divin sur la montagne, d'où coulent les quatre fleuves du paradis, image des quatre évangélistes dont il est comme la source : ce que dit le mot *Jordas* inscrit à côté de son nimbe. Le nimbe de l'agneau est monogrammatisé, prélude du nimbe cru-

cifère ; à droite et à gauche les saints Marcellin, Pierre, Tiburce et Gorgonius[1] acclament l'Agneau conformément au texte de l'Apocalypse (VII, 10). On remarquera que saint Marcellin, le prêtre, occupe la gauche, et cède la droite à l'exorciste saint Pierre, la gauche devenant pour lui la place d'honneur parce qu'elle est occupée au-dessus par l'apôtre saint Pierre.

Le Bon Pasteur était le type de l'art chrétien primitif ; le Christ triomphant acquiert une prépondérance analogue après la victoire de Constantin. A l'idée du triomphe vient se joindre un caractère de dignité dans les formes et les attitudes. L'aisance et la facilité de touche dégénéraient en négligence dans les peintures décoratives de la première période. Maintenant, avec la décadence de la civilisation romaine, la pression des barbares se fait sentir, et, le maniement du pinceau devenant moins facile, la tendance à la dignité amène la raideur, la dureté, la sécheresse que l'on croit trop facilement propres au style byzantin, c'est-à-dire à ce style qui a été principalement cultivé à Constantinople, après la chute de l'empire d'Occident, et par suite à l'art tout entier du moyen âge qui en est dérivé. Cette observation est fondée si on en considère les défauts, mais si on s'attache à ce qui en constitue les véritables aspirations, on reconnaîtra qu'il y a là au contraire une tendance à une beauté noble, supérieure à celle de l'art antique, une beauté où il y ait plus de majesté : or, comme la majesté exige un mélange de douceur et de force, le style bysantin s'adoucit, s'assouplit dès qu'il est manié par des mains plus habiles. Ce qui contribue encore à lui imprimer le caractère de grandeur qui lui est vraiment propre et aussi à le faire dégénérer en rudesse, c'est que la représentation principale, où l'art ait à s'exercer après le triomphe de l'Église, est celle du Christ triomphant à la voûte absidiale des basiliques, et que ces représentations s'exécutent en mosaïque. Ces mosaïques donnent le ton à tous les autres monuments ; c'est ainsi que dans cette peinture des catacombes on en retrouve les principaux éléments joints à une certaine facilité, qui tient de l'ancienne école des peintres-décorateurs employés dans les souterrains sacrés, une certaine tendance au mouvement que l'on ne trouverait plus dans les mosaïques contemporaines. Cette disposition n'étant pas secondée par un savoir-faire suffisant de la part de l'artiste, il en résulte qu'en

1. Les deux premiers, prêtre et exorciste, martyrisés sous Diocletien, nommés au Canon de la Messe, fête, le 2 juin ; le troisième, fils de Chromace, converti par saint Sébastien, martyrisé un peu avant lui, fête, 11 août ; le quatrième peu connu (de Rossi, *Roma Sott.* T. I, p. 178).

PL. V



D'APRÈS LA PHOTOGRAPHIE

LA CRÉATION ET LA RÉDEMPTION,

Sarcophage du musée de Latran (IVᵉ siècle)

IMP. LITH. GAUVIN. POITIERS.

voulant enlever quelques-unes de ses figures, il n'a pas observé les lois de l'équilibre. Mais que l'on corrige ces défauts par la pensée et l'on n'en goûtera pas moins tout ce qu'il a voulu y mettre de vive acclamation, dans la partie inférieure du tableau, en même temps que de solennelle majesté, dans la partie supérieure.

On remarquera que les saints que l'on se proposait principalement d'honorer, en exécutant cette peinture, les saints titulaires du sanctuaire, y cèdent la première place à l'idée dominante qui repose sur la personne du Christ triomphant. Leur propre triomphe ne pouvant être qu'une participation, à celui du souverain dominateur : l'acclamer éternellement est pour eux le suprême honneur, le bonheur par excellence, et loin que leur gloire en soit diminuée, c'est la manière la plus parfaite de les glorifier. Nous verrons tout à l'heure d'autres exemples analogues dans les mosaïques. Voyons auparavant quelques spécimens des sculptures, dont sont décorés les anciens sarcophages.

SARCOPHAGES.

Planche V. — *La Création et la Rédemption, sarcophage du musée de Latran*, IVe *siècle*. — Ce sarcophage de grande dimension était destiné à recevoir deux personnes, et de la classe de ceux qu'on nommait pour cette raison *Bisonus*. Il a été trouvé sous l'autel principal, ou la *Confession* de la basilique de Saint-Paul-hors-les-murs. Il a été souvent reproduit comme spécimen du genre. Sous le rapport de l'exécution, il ne manque pas de style ; mais il n'a pas été fini, et c'est pour sa composition qu'il offre un si grand intérêt ; dans le médaillon central, sont représentés les portraits du mari et de la femme, personnages importants sans aucun doute, auxquels il était destiné. Deux petits génies soutiennent ce médaillon. A droite, par rapport au centre du monument, est représentée d'abord à partir de l'extrémité, la création de la femme ; les trois personnes divines y participent. Vient ensuite, non pas précisément la chute, mais la condamnation après la chute, condamnation au travail, qui implique l'idée de la réparation, et par conséquent, de la promesse exprimée par les dons de l'épi et de l'agneau, ou de la brebis, sujet usité à cette époque. Le changement de l'eau en vin, la multiplication des pains, la résurrection de

Lazare, de l'autre côté, expriment, sous des figures diverses, les bienfaits de la rédemption promise. Dans la rangée inférieure, Daniel dans la fosse aux lions ; au milieu, est une figure de Notre-Seigneur lui-même, vainqueur de la mort ; deux personnages l'accompagnent, et l'un d'eux pose la main sur la tête d'un troisième qui apporte des pains. Dans le sens littéral, ce personnage de moindre taille est Habacuc ; et la main qui lui est mise sur la tête rappelle celle de l'ange, qui transporta ce prophète près de Daniel. Cet ange n'étant qu'un messager de Dieu, on a pu ici vouloir représenter directement l'action divine, mais nous faisons observer que Daniel représentant Notre-Seigneur, est quelquefois accompagné des apôtres, et nous serions portés à croire que cette figure offre en même temps une allusion à saint Pierre, le ministre de Dieu imposant la main au prêtre dont Habacuc serait la figure, car les pains qu'il offre sont certainement un symbole eucharistique. A l'appui de cette pensée, viennent les trois scènes qui suivent, où saint Pierre est représenté : la première est celle de son reniement prédit, scène qui exprime l'idée de la chute, mais en tant qu'elle doit être réparée. La réparation est exprimée ellemême sous ses formes ordinaires : le saint apôtre est conduit au martyre ; puis, nouveau Moïse, il fait jaillir l'eau régénératrice. En effet, l'on connaît deux fonds de verre où en pareille circonstance, il est désigné par son nom PETRVS (p. 336). — Du côté opposé, à partir de Daniel, nous sommes portés à croire que le personnage placé à la droite du prophète est saint Paul. La guérison de l'aveugle, qui vient après sous la forme ordinaire, pourrait avoir du rapport avec celle de l'aveuglement, dont fut guéri l'apôtre des Gentils. Les Gentils eux-mêmes viennent dans la scène suivante, sous la figure des Mages, à la source de la lumière : l'idée d'illumination est en effet vivement exprimée dans cette scène, par le mouvement de celui d'entre eux qui, placé en avant, au lieu de porter son attention sur le divin Enfant, entre les mains duquel il dépose son offrande, se retourne vers ses compagnons pour leur montrer, nous ne dirons pas seulement l'étoile, mais une constellation formée de trois étoiles, image de la sainte Trinité, qui resplendit dans les hauteurs célestes, et c'est en effet de ce côté que se dirigent tous leurs regards. M. de Rossi pense que le personnage placé derrière le siége de Marie, siége semblable à celui de Dieu le Père, placé au dessus, à cela près que celui-ci est orné d'une tenture, représente le Saint-Esprit ; nous croirions plutôt que c'est Joseph en tant que tenant sur la terre la place de l'Esprit divin.

Pl 6

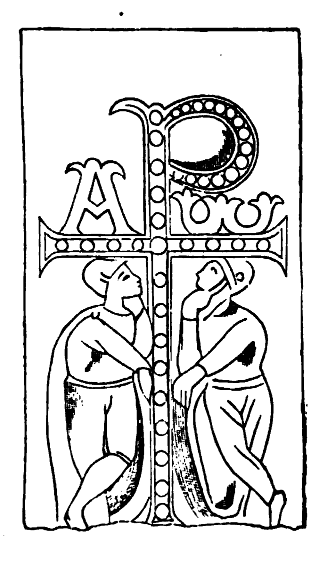


GROUPE DE PANEAS

d'après un Sarcophage du IVe Siècle.

Eudes imp. r. de l'Hôtel Colbert 22 Paris

PLANCHE VI. — *Groupe de Panéas d'après un sarcophage du* IVe *siècle.* Ce sarcophage, un des plus importants du musée de Latran, est celui-là même où, sur la face principale, le Christ est représenté élevé sur le firmament personnifié (vig. 58, p. 193) et faisant à saint Pierre le don du volume sacré. Outre saint Paul, six apôtres les accompagnent ; viennent ensuite, à gauche, la comparution devant Pilate ; à droite, le sacrifice d'Abraham, c'est-à-dire, à considérer la signification des sujets, la condamnation et le sacrifice. Toût ceci est sculpté d'un haut-relief et avec une vivacité pittoresque qui accusent nettement le IVe siècle. Sur les faces latérales, sculptées au contraire avec très-peu de relief, sont représentées, on peut le dire, également au point de vue de la signification, la chute et la réparation : la chute, par le reniement de saint Pierre, à droite du Christ ; la réparation à gauche, par les eaux réparatrices qui jaillissent du rocher, sous la verge du nouveau Moïse, et par la scène de l'hémorrhoïsse, donnée sur notre planche et qui reproduit très-probablement le groupe même



214

Les deux soldats.

qu'elle fit sculpter à Panéas (p. 155). Ce bas-relief, dans tous les cas, offre le plus ancien exemple connu sur les sarcophages d'une figure de Notre-Seigneur, conçue manifestement d'après le type traditionnel. On y remar-

quera les monuments d'architecture qui s'élèvent comme pour mieux affirmer le triomphe du christianisme.

Comme spécimen des sculptures des sarcophages du IVe et du Ve siècle, nous avons donné encore la face d'un autre de ces antiques tombeaux (vig. 46, p. 176). La représentation des deux soldats que nous y avons fait remarquer est fréquente parmi les sculptures dont il sont décorés.

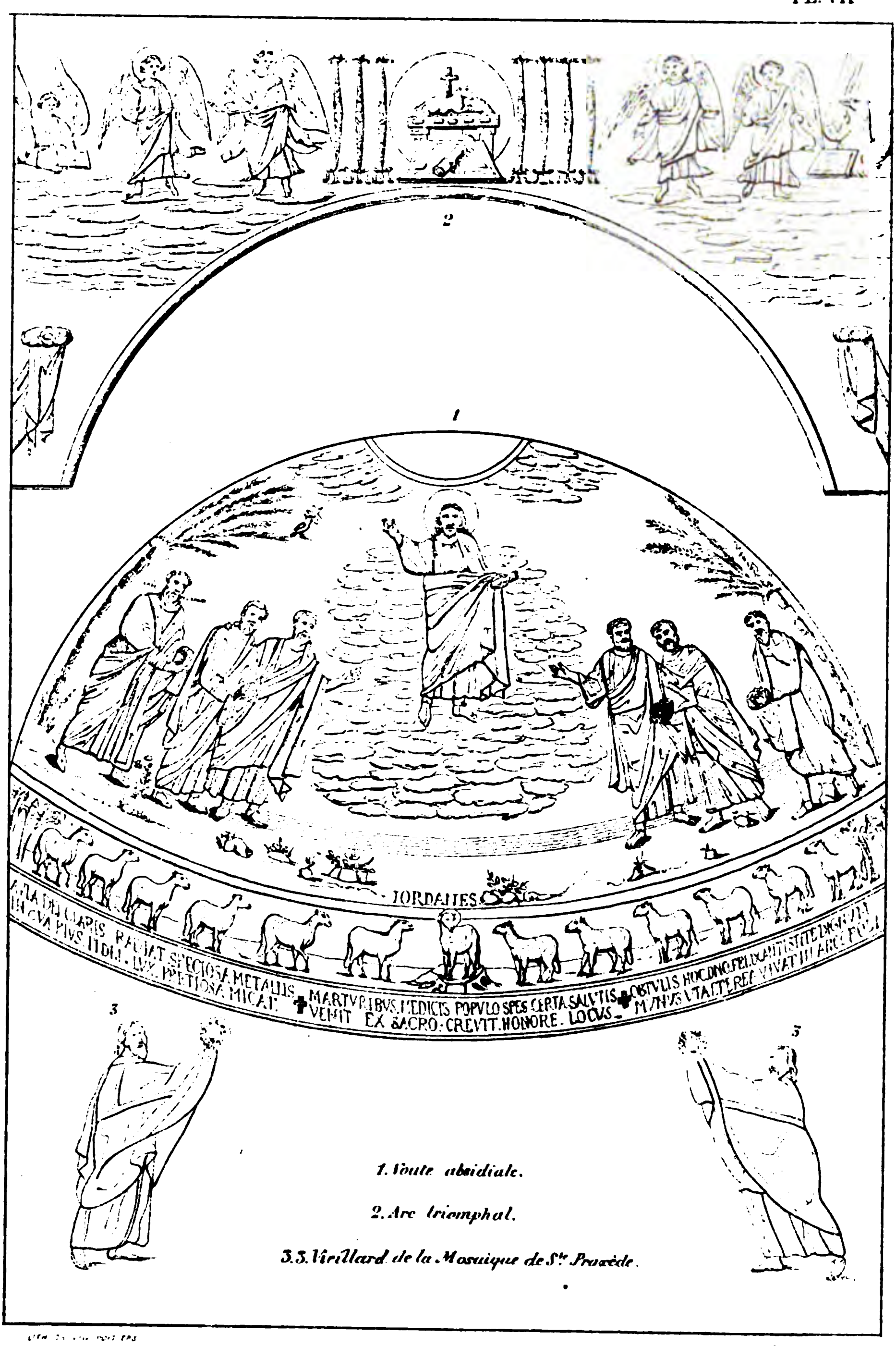
Dans l'église de Saint-Ambroise à Milan, sur le sarcophage du Ve siècle qui contient les reliques de saint Nabor, le soldat éveillé se retourne vers saint Pierre, l'interprète des vérités révélées et le dispensateur des grâces du salut. Quelquefois les deux soldats sont l'un et l'autre représentés comme des enfants de lumière : on en voit, à la page précédente, un exemple offert par une pierre gravée du musée du Vatican.

Sur notre sarcophage, ensuite, à droite de la composition centrale, saint Pierre est emmené au martyre, à gauche saint Paul va être décapité ; puis, du côté de saint Pierre, Caïn et Abel offrent leurs présents, l'épi et l'agneau, symboles eucharistiques ; et du côté opposé on voit très-probablement l'Église sous la figure de Susanne, comparaissant devant un juge, qui nous paraît la personnification de l'empire romain, composition substituée à celle du Sauveur comparaissant devant Pilate : la comparaison avec un sarcophage du musée d'Arles nous a paru justifier cette interprétation ou du moins la rendre très-probable.

Avant Constantin, les sarcophages employés par les chrétiens étaient sculptés dans des ateliers païens ; ils étaient choisis parmi ceux qui n'offraient que des scènes allégoriques, susceptibles d'une bonne interprétation, comme des chasses, des récoltes, les saisons. Aussitôt le triomphe de l'Église, on a commencé à les orner de sujets tout chrétiens, ceux-là mêmes en général qui étaient dessinés dans les peintures des catacombes. Pour le style et la disposition on n'innovait pas ; seulement l'exécution se ressentit de la décadence générale de l'art, avec une tendance à remonter au IVe siècle, et une tendance au contraire à s'affaisser au Ve.

MOSAIQUES DES BASILIQUES.

PLANCHE VII. — *Mosaïque de Saint-Côme et Saint-Damien*, VIe siècle. Fig. 1. Mosaïque absidiale. — Au milieu, le Christ triomphant entouré des



1. Voûte absidiale.

2. Arc triomphal.

3. 3. Vieillard de la Mosaïque de Ste Praxède.

MOSAIQUES DE St COME ET St DAMIEN.

(VIe Siècle.)

nuées du ciel, à sa gauche saint Pierre, à sa droite saint Paul, lui présentant saint Côme et saint Damien, qui lui offrent leurs couronnes, manière d'exprimer leur accession à la céleste béatitude ; derrière eux, à gauche, saint Théodore, à droite, Félix III le pape régnant, portant l'église qu'il a fait construire ; deux palmiers, le phénix nimbé, sur une branche de celui de droite; au-dessus du Christ, la main divine soutenait une couronne, elle n'existe plus. Au-dessous de la rangée des personnages, une bande azurée représente le Jourdain et les eaux du baptême ; au-dessous encore, l'Agneau sur la montagne d'où découlent les quatre fleuves du paradis, représentant les quatre évangélistes. Douze brebis viennent à lui, elles représentent les douze tribus d'Israël et les douze apôtres ; elles partent de deux cités, Jérusalem la cité des Juifs et Bethléem la cité des Gentils (p. 112).— Fig. 2, Mosaïque de l'arc triomphal de la même église.—Au milieu l'Agneau couché, mais la tête haute, sur l'autel du sacrifice, le livre aux sept sceaux devant lui, la croix au-dessus ; de chaque côté les sept candélabres de l'Apocalypse, les sept Anges, les quatre emblèmes évangéliques réduits à deux, par l'effet d'une réparation qui a tronqué la composition, et n'a laissé subsister, comme on le voit au-dessous, que deux bras portant une couronne de la scène des vingt-quatre vieillards. — Fig. 3. Deux des ving-quatre vieillards, dans la mosaïque de Sainte-Praxède, expliquent la disposition des deux bras dont nous venons de parler.

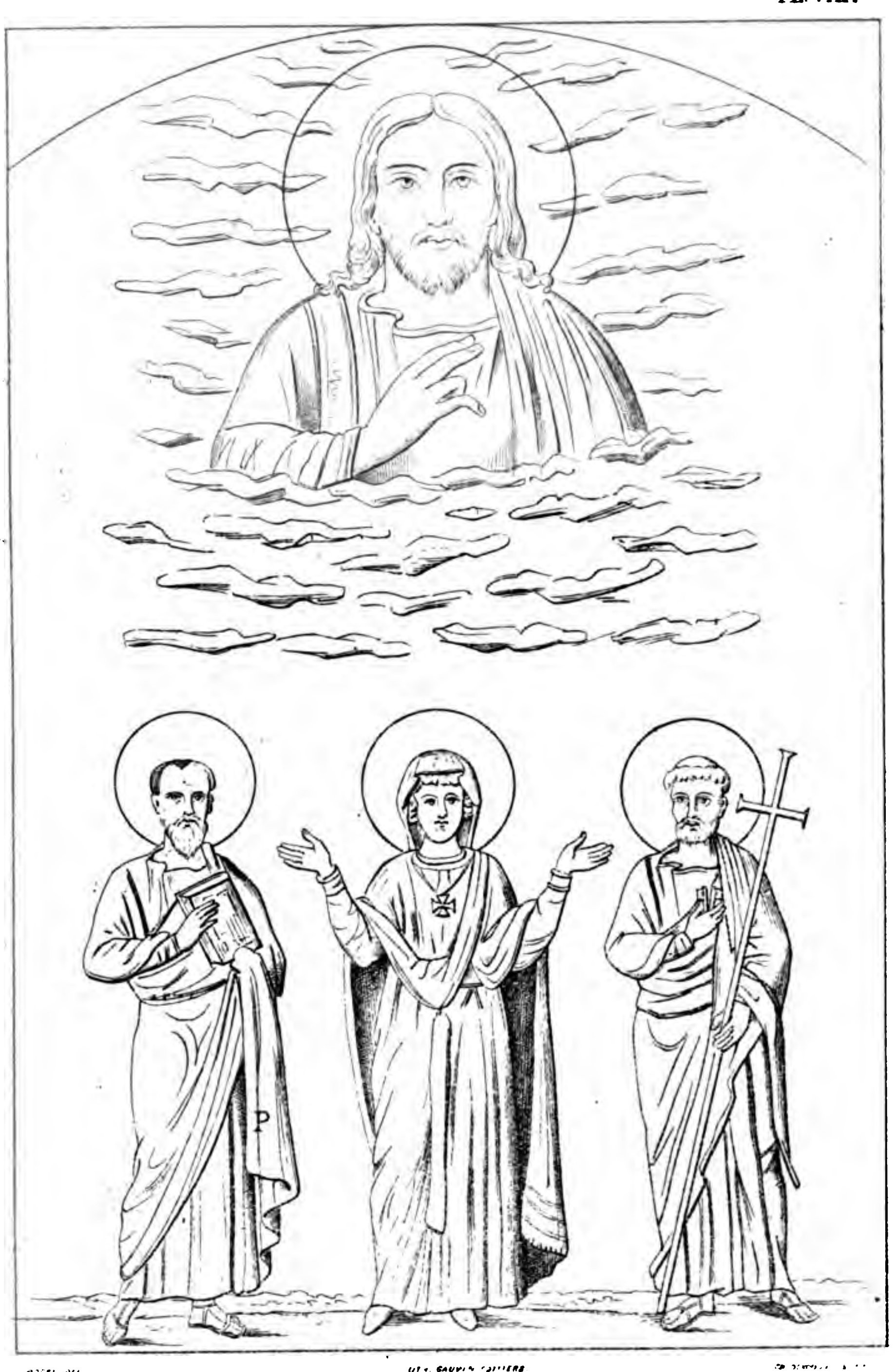
Aussitôt après la conversion de Constantin, les représentations en mosaïque dont furent ornées les voûtes absidiales des grandes basiliques construites par son ordre ou à son exemple, étaient devenues les œuvres capitales qui donnèrent le ton à tous les monuments des arts figurés. Il ne nous est resté aucune des mosaïques constantiniennes ; le plus ancien monument de ce genre qui subsiste encore, est la mosaïque de Sainte-Pudentienne ; c'est aussi, comme œuvre d'art, celle qui a le plus de valeur : elle est de la fin du IVe siècle et se fait remarquer par un certain pittoresque dans la composition, une aisance et un mouvement dans les attitudes qui contrastent avec ce que l'on peut appeler l'archaïsme des œuvres subséquentes. Au VIe siècle, à Constantinople sous Justinien, les arts, profitant des prospérités de son règne, se relevèrent, et les mosaïques de Sainte-Sophie, conservées par les Turcs sous un épais badigeon et retrouvées dernièrement, sont bien supérieures à la mosaïque du même temps que nous offrons à nos lecteurs ; on jugera mieux de leur caractère et du genre de perfection que comportent ces monuments, et en général le style byzantin,

par un autre spécimen des mosaïques romaines que nous donnons dans la planche suivante.

Planche VIII. — *Mosaïque de Saint-Venance*, viie siècle, partie centrale. Mosaïque absidiale de l'oratoire de ce nom, attenant au baptistère de Saint-Jean de Latran. — Le Christ émergeant au milieu des nuages dans la partie supérieure est accompagné de deux anges, souvenir de l'Ascension; au-dessous de lui la sainte Vierge en Orante, saint Pierre à gauche caractérisé par la tonsure cléricale et la croix, saint Paul à droite. A côté de saint Pierre viennent ensuite saint Jean-Baptiste, saint Domnus et d'autres saints ; à côté de saint Paul, saint Jean l'Évangéliste, saint Venance, le titulaire du sanctuaire, et d'autres saints.

Le mode de composition et le caractère du style demeurent foncièrement les mêmes dans les mosaïques absidiales, pendant les siècles suivants jusqu'au xiie et même jusqu'au xiiie siècle : on en jugera pour le xiie siècle par la planche suivante.

Planche IX. — *Couronnement de Marie, mosaïque de Sainte-Marie-in-Transtevere*, xiie *siècle*. — Jésus sur son trône occupe le centre de la composition ; et c'est sur sa propre tête que la main du Père céleste suspend l'éternelle couronne; mais le trône s'étend assez sur la droite pour y recevoir Marie, et pour elle le suprême honneur est d'être associée à son divin Fils qui la saisit entre ses bras ; la couronne royale d'ailleurs repose sur la tête de cette divine Mère, et les princes de la cité bienheureuse, en formant la cour du souverain Roi, forment aussi la sienne. Saint Pierre est à gauche, parce que cette place lui est devenue ordinaire, qu'il l'a ennoblie en y recevant le dépôt de la loi nouvelle ; ici même, ce n'est plus pour faire honneur à saint Paul qu'il cède la droite, et c'est un de ses propres successeurs, saint Calixte, qui l'occupe. Deux autres papes, saint Corneille et saint Jules, le suivent lui-même, tandis que saint Calixte est suivi de saint Laurent. Aux deux extrémités, sont placés saint Caléopode, prêtre et martyr, et Innocent II le pontife régnant ; celui-ci porte la basilique qu'il a fait restaurer. Ils portent tous la tonsure au sommet de la tête, à l'exception de saint Pierre dont les cheveux sont coupés de manière à former une couronne sans être nulle part rasés, selon le second mode de tonsure décrit p. 120, et du pape régnant, sur la tête duquel cet insigne n'est pas apparent. Nous faisons remarquer que si les figures des person-



MOSAIQUE DE S^T VENANCE (VIIE S^{LE})

Partie centrale.

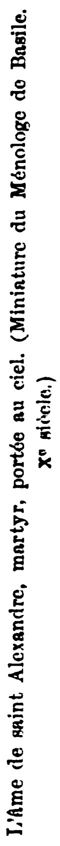
nages les plus éloignées à droite et à gauche du groupe central paraissent plus étroites, c'est un effet de perspective résultant de la concavité de la voûte, mais que, en réalité, ces figures ont autant de rondeur que les autres. Dans la partie inférieure de la mosaïque, au-dessous de l'inscription on voit l'Agneau, et les douze brebis sortant de Jérusalem et de Bethléem, comme dans la planche VII ; c'est faute d'espace qu'ils n'ont pas été représentés dans celle-ci.

Dans ces mosaïques, le caractère grave du dessin et de la composition est motivé par la solennité du sujet et la majesté du lieu, puisque ces représentations sont faites toutes pour apparaître au point le plus apparent de l'édifice sacré, au-dessus de l'autel. Cependant, en dehors de ces conditions, le style byzantin conserve toujours de la gravité, alors même qu'il s'agit de scènes historiques et qu'il y est apporté une certaine mesure de mouvement. Nous en donnerons des exemples empruntés à des miniatures, et l'on saura que les peintures murales contemporaines, quand elles représentaient de même des séries de faits, dans les parties latérales d'une église par exemple, avaient à peu près le même caractère.

MINIATURES BYZANTINES.

La Fuite en Égypte, du Ménologe de Basile que nous avons donné (p. 367), est un des meilleurs spécimens de ces belles miniatures du x[e] siècle, le principal joyau, dans son genre, de la Bibliothèque du Vatican. On remarquera que Jésus et Marie seuls sont nimbés, saint Joseph ne l'est pas; Jésus ne porte que le nimbe simple et non crucifère. Cet emploi, pour ainsi dire parcimonieux du nimbe, est à l'avantage du personnage qui accompagne la Sainte Famille, dans ce sens que l'absence du nimbe derrière sa tête ne préjudicie pas à l'idée qu'il pouvait être un personnage déterminé, honoré comme saint. L'Enfant Jésus bénit, et cette bénédiction semblerait s'adresser à lui spécialement. En effet, ce personnage est très-probablement le bon Larron, comme nous l'avons dit précédemment (p. 368).

Vig. 214. — *Saint Alexandre de Thessalonique, au moment où il vient d'être décapité.* Deux anges enlèvent son âme, représentée par une petite figure habillée : on remarquera le nimbe attribué au roi ou juge qui l'a con-



215

L'âme de saint Alexandre, martyr, portée au ciel. (Miniature du Ménologe de Basile. Xe siècle.)



COURONNEMENT DE MARIE.

Mosaïque de Sᵗᵉ Marie in Transtevere. (XIIᵉ siècle).

damné, comme signe, non de la sainteté, mais de la puissance souveraine. Les miniatures de ce beau manuscrit ne sont pas toutes de la même main, et celle-ci est inférieure d'exécution à la précédente; mais elles sont bien toutes de la même école, et l'on voit dans quelle mesure elles tendent par des indications à l'imitation de la nature, tout en se montrant principalement occupées à rendre les idées.

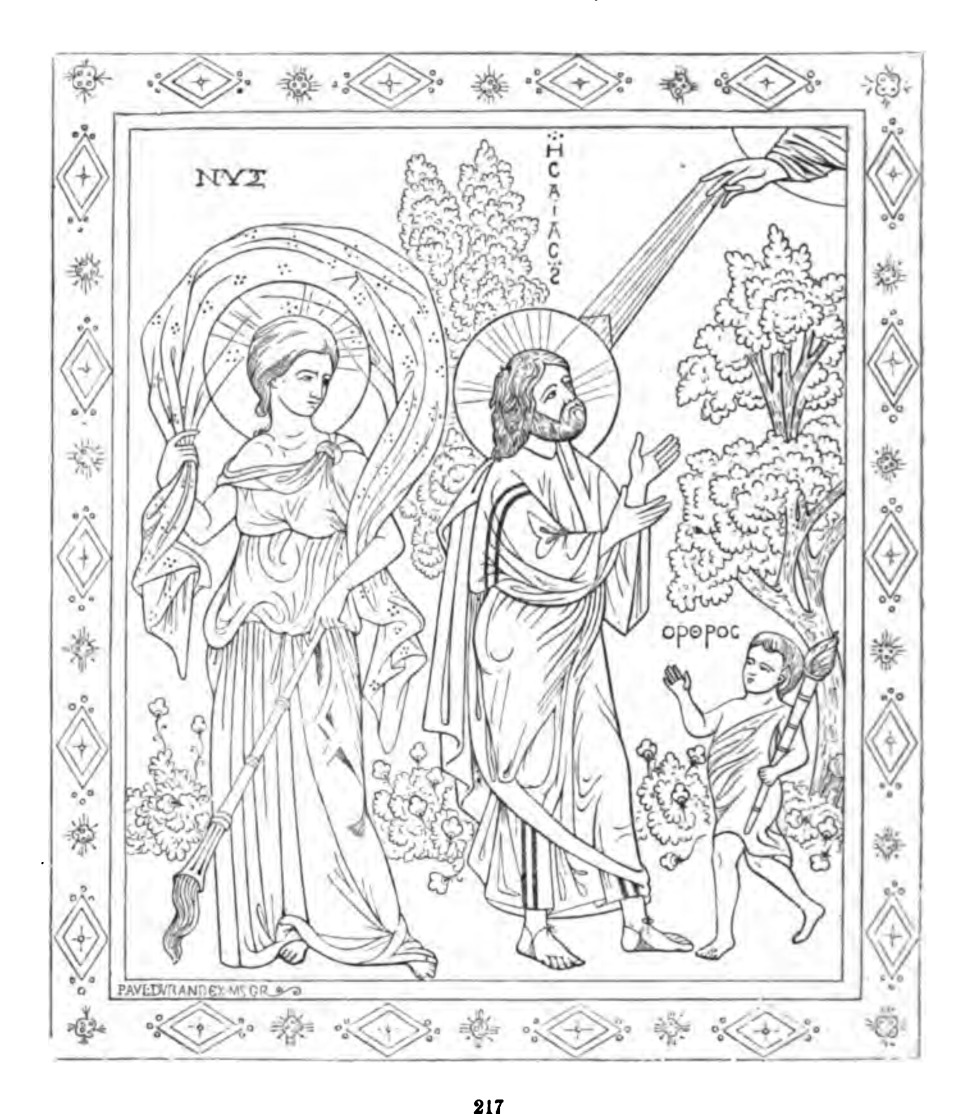


216

David assisté de la Sagesse et de la Prophétie.

Nous retrouvons des caractères fort analogues dans ces autres miniatures qui appartiennent aussi au xe siècle : (vig. 215). *David entre la*

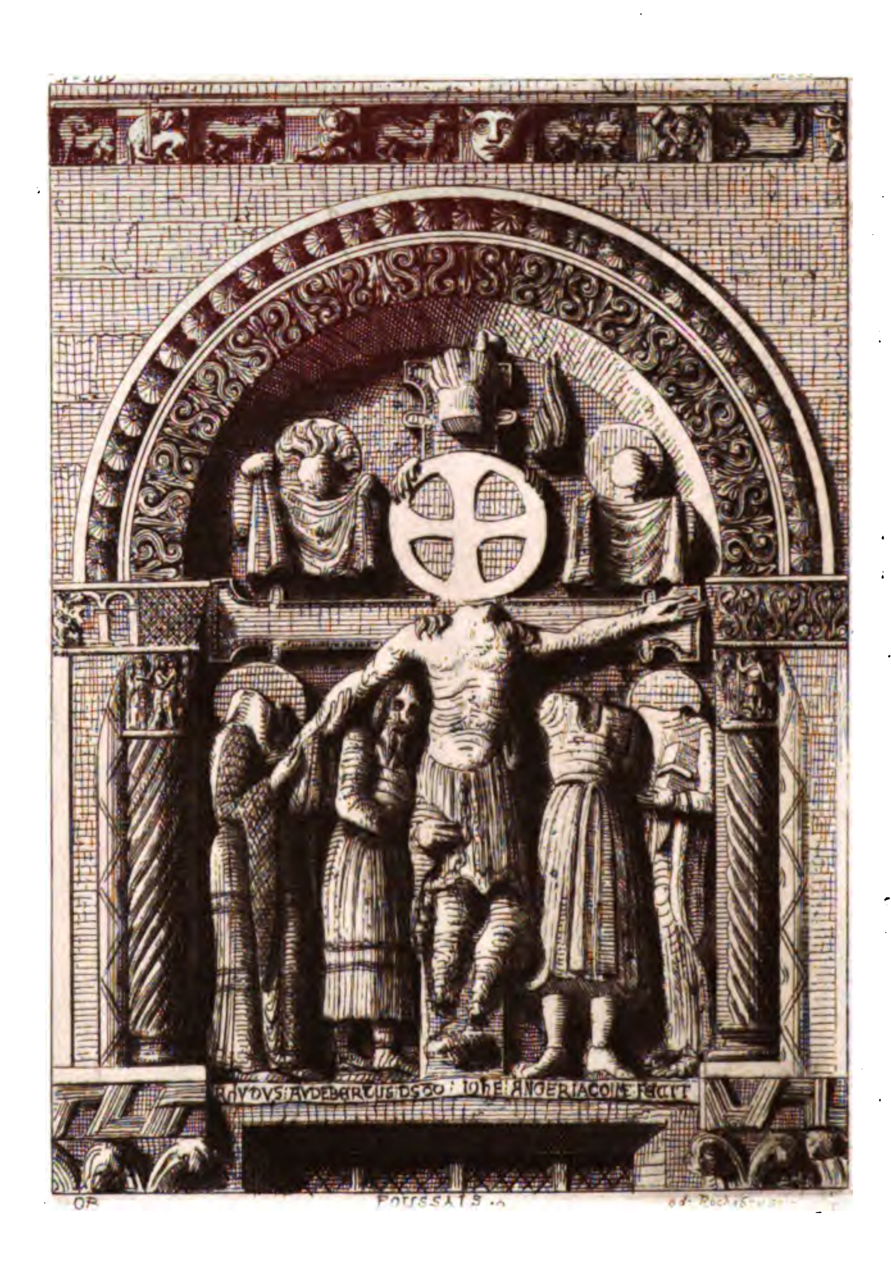
Sagesse et la Prophétie personnifiées, miniature tirée d'un manuscrit de la Bibliothèque nationale, n° 139. Ce manuscrit contient une suite de commentaires des Pères de l'Église grecque sur les psaumes, et quelques extraits de l'ancien Testament. Dans celle-ci, David est surmonté de la



217

Isaïe entre le jour et la nuit.

divine colombe qui l'inspire; la Sagesse et la Prophétie, qui l'assistent, sont placées sur des escabeaux plus élevés que le sien, comme des puissances supérieures ; aucun effort d'ailleurs ne semble avoir été fait pour les carac-



tériser spécialement, et, si ce n'était leurs noms écrits en grec au-dessus de leurs têtes, il ne serait pas possible de les distinguer.

Il n'en est pas ainsi de la *Nuit* personnifiée dans la vignette suivante 216, tirée du même manuscrit et placée derrière le prophète Isaïe; elle est très-bien caractérisée par une draperie étoilée qui s'élève et flotte au-dessus de sa tête, à l'imitation de la voûte du firmament, sur laquelle repose le Christ (p. 193) ; caractérisée aussi par sa torche abaissée, elle est considérée elle-même comme une puissance, car elle est nimbée ; néanmoins le prophète la laisse derrière lui, pour s'avancer vers le jour ou l'aurore, placé devant lui. Celui-ci n'est encore qu'un enfant, mais il tient sa torche levée, il grandira, et il s'offre au prophète pour être son guide. C'est-à-dire que, de la nuit de l'ancienne loi, Isaïe, inspiré d'en haut, s'avance déjà vers le grand jour de la loi nouvelle. La Bibliothèque du Vatican possède un manuscrit des écrits du prophète, où l'on voit une miniature presque identique.

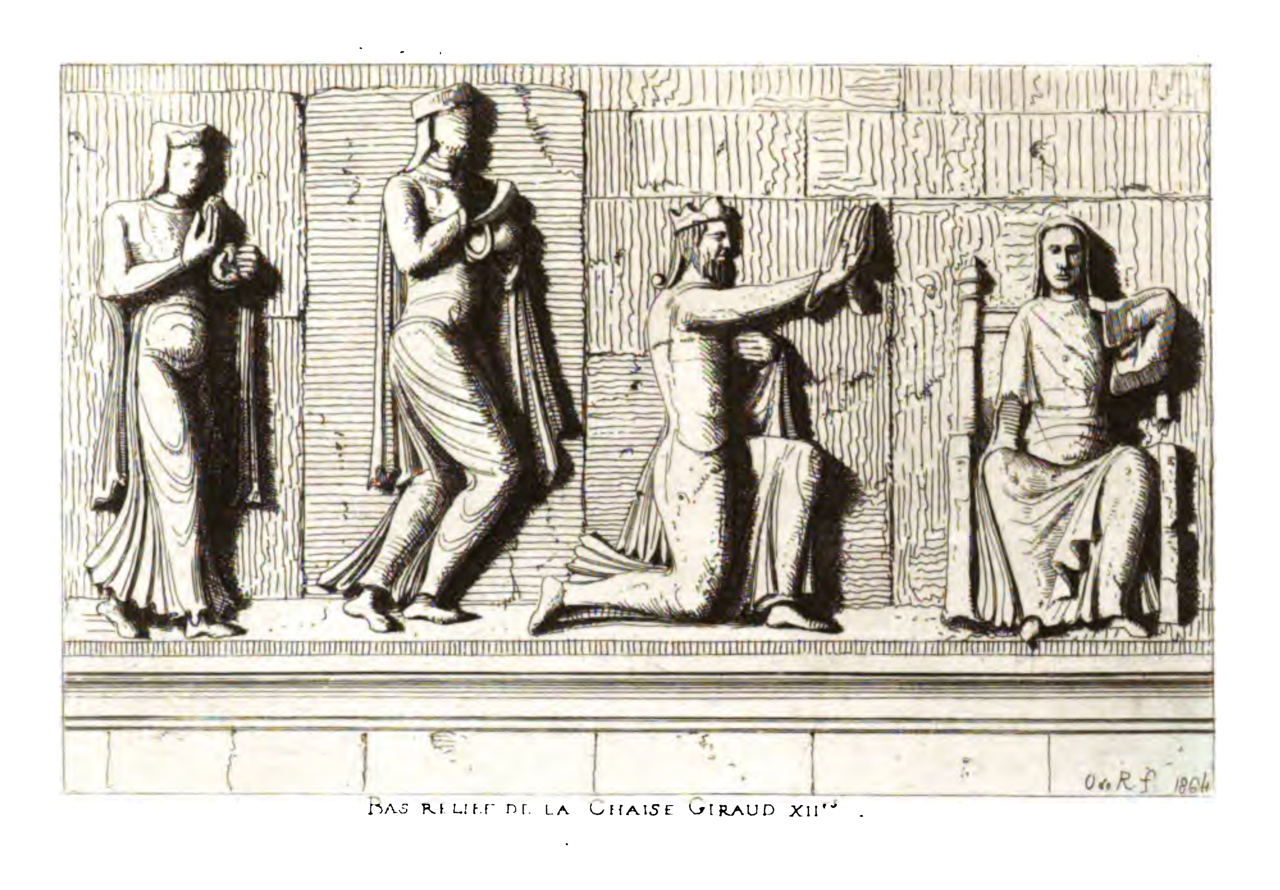
SCULPTURES FRANÇAISES DU XIIe SIÈCLE.

PLANCHE X. — *Descente de Croix, à Foussais (Vendée)*, gravure de M.O. de Rochebrune.—Cette œuvre du XIIe siècle est signée par Audebert, moine de Saint-Jean-d'Angely. On voit que l'artiste n'a pas songé à rendre l'opération matérielle, qui devait consister à détacher Jésus de la croix ; qu'un des bras du Sauveur étant seul séparé de cette croix, afin de pouvoir être livré à Marie, personne ne s'occupe plus de continuer l'opération ; seulement Joseph d'Aramathie a saisi le corps de son divin Maître, pour témoigner qu'il a pris à tâche de porter ce pieux fardeau. Il le fait dans une attitude qui lui est habituelle pendant plusieurs siècles, dans les représentations de ce sujet. La tête brisée du Christ laisse apercevoir en plein le nimbe sur lequel s'appuyait cette tête, et le montre pleinement timbré de la croix. On observera aussi cette particularité remarquable, que le nimbe était soutenu par un ange. A droite et à gauche sont le soleil et la lune prêts à se voiler la face. A gauche du Christ nous ne saurions dire si l'on a voulu représenter Nicodème ou le Centurion. Nous croirions plutôt à Nicodème. Vient ensuite saint Jean, portant un livre pour

attester qu'il est là dans son rôle d'apôtre. Sur l'un des chapiteaux des colonnes qui encadrent cette scène, d'un côté on voit la Visitation, et derrière, un troisième personnage qui paraîtrait un ange ; sur l'autre chapiteau saint Michel terrasse le dragon. Dans la frise qui surmonte l'arc, on distingue sur quatre modillons, d'abord l'Agneau triomphant ; puis un personnage qui étend les jambes par un mouvement très-énergique dont nous ne connaissons pas la signification ; en troisième lieu, une tête d'animal fantastique, et enfin un personnage chargé d'un marteau, qui représente probablement le sculpteur lui-même. Parmi les animaux sculptés dans les intervalles, il semblerait que l'on doit reconnaître le sagittaire ; mais les autres figures ne paraissent pas se rapporter aussi bien aux signes du zodiaque.

PLANCHE XI. — *Adoration des Mages.* Bas-relief de la Chaise-Giraud (Vendée), XIIe siècle. — Ce bas-relief sculpté dans le fond de notre Vendée, et dont nous devons également le dessin et la gravure à notre ami M. de Rochebrune, est remarquable à plus d'un titre. Dans les plus anciennes représentations de ce mystère, au IIIe siècle (p. 209), la Vierge est posée de manière à faire comprendre que son divin Fils est appelé à recevoir nos hommages plus encore que ceux des princes d'Orient, ceux qu'ils lui ont présentés n'étant que les prémices des nôtres ; cette *Vierge*, vue de face sur un trône, n'est-elle pas conçue tout à fait dans cet ordre d'idées? Son caractère de princesse est mis encore mieux en saillie par la noble attitude du roi qui semble un haut vassal rendant sa foi à son seigneur suzerain.

On remarquera que ces sculptures, exécutées dans de simples villages, au fond d'une province écartée, rendent cependant assez bien ce qui se faisait généralement dans ce genre à l'époque à laquelle elles appartiennent, en même temps qu'elles attestent l'extension du mouvement artistique qui existait alors. Comme style, elles diffèrent complétement de la mosaïque contemporaine de Sainte-Marie-in-Transtevere, dont nous les avons fait précéder ; le dessin en est très-inférieur à celui de cette mosaïque ; les mêmes observations se font avec non moins de raison si on les compare aux miniatures grecques du Xe siècle que nous venons aussi de mettre sous les yeux de nos lecteurs. Cela ne tient pas seulement à la différence des centres artistiques, car à cette époque Constantinople était resté le principal centre artistique de toute la chrétienté, et dans tous les



BAS RELIEF DE LA CHAISE GIRAUD XIIe S.

genres de peinture, surtout, parmi lesquels se trouvent comprises les mosaïques et les miniatures. Son influence d'ailleurs se faisait sentir partout. L'infériorité que nous constatons dans nos sculptures tient principalement à ce que l'on sculptait moins que l'on ne peignait dans la capitale de l'Orient. Les sculpteurs en Occident, surtout les imagiers qui taillaient la pierre pour en orner nos églises, — car la même observation ne s'appliquerait pas aux sculpteurs en ivoire de l'école rhénane, par exemple, beaucoup plus imprégnée des traditions byzantines, et par suite encore de l'antiquité classique — prenaient beaucoup plus leurs inspirations en eux-mêmes, par conséquent dans leurs observations personnelles sur la nature : de là cette disposition à suivre dans les costumes les modes du temps que l'on remarquera dans nos deux bas-reliefs vendéens : les vêtements serrés à la taille, les grandes manches surtout de la sainte Vierge au portail de Foussais, accentuent d'une manière très-prononcée ce cachet d'autonomie que nous leur attribuons. L'attitude toute féodale du premier des Mages, à la Chaise-Giraud, revient aussi à la même observation.

Il y a donc là, en même temps qu'un caractère persistant d'archaïsme, à plusieurs égards, des lueurs d'initiative et d'ébranlement, pour produire un art prêt à s'engager dans des voies nouvelles. Quoi qu'il en soit, pour bien voir ces monuments, on ne se contentera pas d'observer ce qu'ils révèlent de maladresse dans l'exécution, ce qu'ils ont de raideur ou d'incorrection ; ce serait puéril, tant c'est palpable, soit qu'on le traite de décadence ou d'enfance de l'art. Au fait, d'après ce que nous venons de dire, on doit reconnaître qu'il y a là de l'un et de l'autre : de la décadence, suite de la barbarie ; de l'enfance, prélude de la civilisation moderne : décadence et enfance dans le maniement du ciseau ; mais il faut reconnaître aussi que ce ciseau était manié par des âmes viriles. En effet, dans ces œuvres, jusqu'à un certain point grossières, il y a du style, bien plus que dans beaucoup d'œuvres modernes, modelées avec toute l'habileté qu'ont mise à la portée des âmes les plus médiocres les progrès de la technique.

Nonobstant ce qu'il peut y avoir dans ces sculptures de tendance à se frayer une voie distincte de l'imitation byzantine et tout ce qu'on pourrait y découvrir d'indice de transition, il faut en dire, comme en général de toutes les œuvres d'art du XIIe siècle, qu'elles tiennent plus de l'esprit de l'antiquité chrétienne, que des dispositions modernes, tant les idées y conservent la prééminence sur les sentiments, tant elles sont faites pour

imprimer le respect plus que pour provoquer les affections, tant les traditions y exercent d'empire, préférablement aux spontanéités de l'imagination. Il faut descendre jusqu'au XIIIe siècle pour observer le véritable point de partage entre les anciens et les modernes.

SCULPTURES DU XIIIe SIÈCLE.

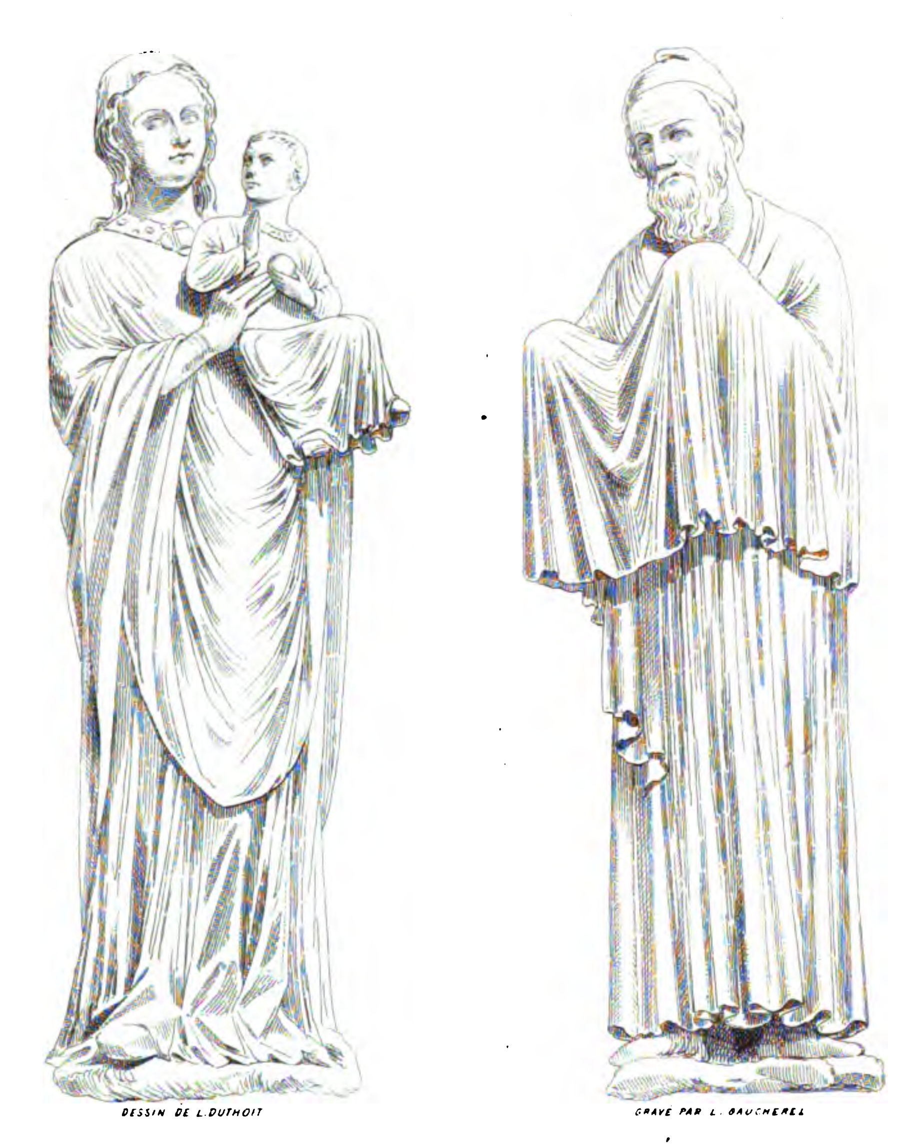
PLANCHE XII. *La sainte Vierge et le saint vieillard Siméon, statues de la cathédrale d'Amiens.* — Ces belles statues, données d'après un dessin de M. Duthoit, sont de grandeur plus que naturelle : elles font partie d'un



218

Dieu créateur. (Chartres.)

ensemble de statues de même genre, représentant l'Annonciation, les rois Mages, etc., à la façade principale, sous le porche, à droite, par rapport au spectateur : porche consacré à la sainte Vierge.



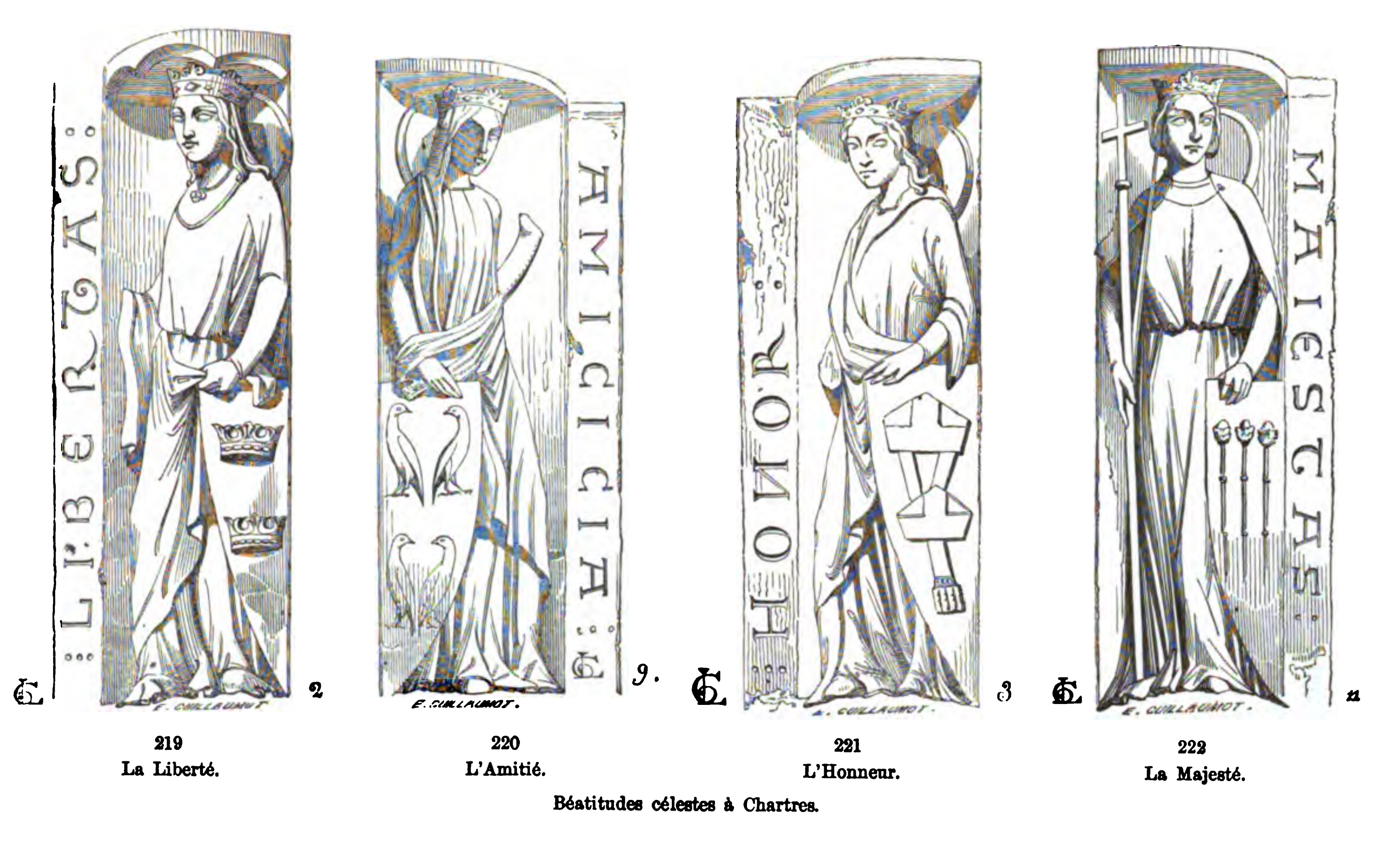
DESSIN DE L. DUTHOIT — GRAVÉ PAR L. GAUCHEREL

LA S^TE VIERGE ET LE VIELLARD SIMÉON

Statues de la Cathédrale d'Amiens

XIIIe Siècle.

Eudes imp. r. de l'Hôtel Colbert 13 Paris



219 La Liberté. — 220 L'Amitié. — 221 L'Honneur. — 222 La Majesté.

Béatitudes célestes à Chartres.

Pour mieux se rendre compte de la statuaire de nos cathédrales à cette époque, il faut comparer à ces statues les hauts-reliefs représentant différentes scènes de la création, exécutés dans les voussures du portail septentrional de Chartres, consacré à la sainte Vierge. Nous en donnons un nouveau spécimen, ajouté à ceux que l'on a vus p. 218, 310, 320, 322, 326. Nous y joignons quatre des statuettes qui dans ces voussures représentent les béatitudes célestes, empruntées aux *Annales archéologiques* de M. Didron. Ces béatitudes, c'est-à-dire les joies spirituelles et les qualités corporelles dont les justes sont comblés dans la vie future, sont au nombre de 14 : sept pour l'âme, sept pour le corps. On voit ici la liberté, l'amitié, l'honneur, la majesté ; les autres sont l'agilité, la force, la santé, la pure volupté et la beauté, pour le corps ; la sécurité, la concorde, la sagesse, la joie et la puissance pour l'âme.

Ce n'est plus là du style byzantin ; ce n'est pas non plus de la statuaire antique ; on y sent l'observation directe de la nature ; mais la nature observée journellement n'inspire pas une semblable élévation ; il y a là, par-dessus tout, une inspiration toute chrétienne qui règle et anime tout ce que l'on a pu emprunter à quelque source que ce soit. Dans ces statues, il y a de la suavité, de la solennité sans raideur ; cette gravité, cette solennité, outre qu'elles conviennent aux personnages, est commandée par la nature des matériaux, par le rôle architectural, pouvons-nous dire, de ces personnages ; la gravité convient à la pierre, la solennité convient aux membres d'une magnifique architecture. Le XIVe siècle prend plus de liberté ; il se permet plus de mouvement, il se livre davantage à son imagination, non-seulement dans les œuvres qui comportent une action plus dramatique, comme les miniatures, mais aussi dans les verrières, dans les mosaïques, qui de leur nature, toujours liées à l'architecture, quoique moins intimement que les statues, doivent conserver quelque chose de monumental. Ce mouvement commence dès le XIIIe siècle, nous en donnons pour exemple une figure allégorique représentée en mosaïque dans la basilique de Saint-Marc à Venise, parmi les Vertus qui ornent la coupole centrale au-dessous de l'Ascension ou plutôt à la suite de ces vertus, vertus théologales, vertus cardinales, vertus correspondant aux huit béatitudes, comme leur couronnement. Cette *Constance*, que l'on pourrait aussi appeler la Persévérance finale, soulève d'une main une tête divine, car elle est ornée du nimbe crucifère ; de l'autre, une tête rayonnante, représentant l'élu dans la gloire dont Dieu sera la récompense. On remarquera dans cette figure la

Pl. 15



O. de Rochebrune fe

[illegible] 1872

SOUVERAIN JUGE

Tympan de la Cathedrale de Poitiers
XIVe Siecle

disposition à particulariser au moyen d'attributs, et d'attributs imaginés pour la circonstance en dehors des données purement traditionnelles, ce qui est un des traits du XIIIe siècle, comparé aux siècles précédents, comparé notamment aux figures allégoriques accompagnant David que l'on vient de voir il y a un instant. On remarquera aussi comme un autre de ces traits, l'effort tenté pour lui donner de l'action, effort



223

La Constance, Mosaïque du XIIIe siècle à Venise.
(Dessin de M. Edouard Didron.)

malheureux, dira-t-on, si l'on considère ce qu'il révèle d'inhabileté dans l'attitude des bras et de la jambe gauche ; mais où l'on doit voir cependant quant à la manière, nous ne dirons pas de rendre, mais de comprendre ces

attitudes, un sentiment vrai de la nature, de sorte qu'il n'y aurait qu'à les rectifier selon l'intention manifestée par l'artiste, pour faire de cette figure quelque chose de véritablement beau.

PLANCHE XIII. — *Souverain Juge, tympan de la cathédrale de Poitiers.*— Cette sculpture, rendue avec tant de relief, par M. de Rochebrune, n'est que du XIV[e] siècle ; mais elle est restée parfaitement dans la manière propre au XIII[e], et nous pouvons la donner comme un spécimen de ce qui se faisait dès cette époque. On voit que, à droite et à gauche du souverain Juge, sont d'abord représentés deux anges portant les instruments de la Passion; au-delà, sont la sainte Vierge et saint Jean l'Évangéliste. On voit encore, au-dessous de cette composition principale, la scène du partage entre les élus et les damnés : scène qui se prolonge de chaque côté au-delà de ce qui est donné sur notre planche. Dans une rangée inférieure, qui n'y est pas non plus représentée, les morts ressuscitent.

Après le triomphe de l'Église, la figure caractéristique de la situation, l'image dominante dans l'art chrétien, avait été celle du Christ régnant dans une solennelle majesté, à l'intérieur, au point culminant des nouvelles basiliques, où il semblait présider l'assemblée des fidèles. Avec le temps, il se présenta deux circonstances de l'ordre moral qui devaient modifier cette situation, concurremment avec les changements survenus dans l'architecture. La voûte de l'édifice s'élevant, s'élançant ; son abside se découpant, il n'y avait plus de place à l'intérieur pour y poser aucune figure du Christ suffisamment importante, qui fît face à l'assemblée des fidèles, dans les conditions offertes par les monuments de l'époque précédente. On put, il est vrai, représenter Notre-Seigneur de diverses manières dans la verrière principale, on put élever le crucifix à l'entrée du chœur, et y rattacher une réminiscence de l'ancien usage ; mais c'était cependant entrer dans un ordre d'idées tout différent : il y a bien plus d'analogie avec les *Christs triomphants* des mosaïques absidiales, dans les *Christs* sculptés, comme souverain Juge, aux portiques de nos cathédrales. Alors la cité était devenue chrétienne tout entière, et il était juste que le divin Sauveur, non content de régner sur les fidèles réunis dans l'enceinte sacrée, montrât qu'il régnait aussi sur la société du dehors ; il était convenable que la cathédrale s'élevât comme étant son trône même, et qu'il siégeât à son entrée; mais aussi il était arrivé que le monde tout entier s'étant fait chrétien, il avait apporté au sein du christianisme toutes ses

Pl. 14.



GRAVÉ PAR L. SACCHERI

D'APRÈS LA PHOTOGRAPHIE

NATIVITÉ DE NOTRE SEIGNEUR

Bas-relief de la Chaire au Baptistère de Pise (XIIIe Siècle

convoitises. Beaucoup de chrétiens ne vivaient plus en chrétiens. De là, nécessité de rappeler le jugement, le partage au sein même des chrétiens; le souverain dominateur apparaît comme un juge qui rendra à chacun suivant ses œuvres, et c'est son règne à venir, son second avénement, qu'il faut surtout envisager pour s'élever jusqu'aux destinées auxquelles il nous appelle. Dans ces figures, c'est cependant toujours un grand sentiment de majesté et de puissance que l'on a voulu imprimer. Le Fils de Dieu apparaît, et tout est jugé. Il n'en sera plus ainsi du Jugement dernier, représenté dès le XIV[e] siècle, en dehors de ces conditions monumentales et de ces traditions solennelles : alors le Juge appellera les élus, il repoussera les damnés, on avancera ainsi dans la voie des sentiments et dans la voie du mouvement.

Autre observation : les *Christs* des mosaïques absidiales appartiennent surtout à la Grèce et à l'Italie. Le *Souverain Juge*, sculpté au portique des églises, est surtout propre à la France, et cette observation nous amène à en faire une seconde, relative au caractère de la sculpture en Italie et en France au XIII[e] siècle. La sculpture en Italie, à cette époque, atteint sa plus haute expression dans l'école de Pise; or, l'école de Pise s'inspire beaucoup plus de l'antique que nos tailleurs d'images, et tandis que ceux-ci excellent surtout dans leurs grandes et majestueuses statues, c'est par le bas-relief et par des statues de petite dimension, où ils mettent plus de finesse que de majesté, que Nicolas de Pise et ses élèves ont le mieux mérité leur grande réputation : les planches suivantes faciliteront la comparaison.

PLANCHE XIV. — *L'Annonciation et la Nativité de Notre-Seigneur, bas-relief de la chaire au baptistère de Pise*, par Nicolas de Pise.— L'Annonciation s'y voit d'abord représentée à gauche du spectateur; tout le reste du bas-relief a trait au mystère de la Nativité ; mais on doit y distinguer deux scènes différentes puisque l'Enfant-Jésus s'y trouve représenté deux fois : dans la crèche en haut, et dans le bain[1] où sa tête est brisée, en bas. Dans la crèche, il était adoré par le bœuf et l'âne maintenant brisés, il l'est encore par un ange ; la sainte Vierge à demi-couchée occupe le cen-

1. L'usage de représenter le bain de l'Enfant-Jésus paraît se rattacher originairement à l'intervention apocryphe des sages-femmes lors de sa Nativité. Nous croyons que cet usage s'est maintenu eu égard à la sanctification des eaux dont le divin Sauveur devait faire la matière du baptême.

tre de la composition; saint Joseph est dans un angle, de l'autre côté on voit les bergers dans le haut, leur troupeau dans le bas.

Cette composition a été expliquée précédemment : nous n'avons ici à faire remarquer que le caractère de son exécution. Nicolas de Pise s'est inspiré de l'antique, il en a pris les lignes nobles et suivies ; mais souvent il a fait ses personnages trop épais et trop lourds en les faisant trop courts : ses qualités se voient surtout dans la figure de la sainte Vierge, quoique un peu trop massive elle-même; ses défauts, dans la figure de saint Joseph. D'ailleurs il est demeuré, quant au sentiment de cette scène, comme quant à sa composition, dans les données traditionnelles de l'art chrétien. Jusqu'à cette époque, l'on avait aspiré à rendre la dignité de la Mère de Dieu plutôt que les tendres affections de la maternité dans Marie.

PLANCHE XV. — *L'Église romaine et autres personnifications morales. Pérouse* XIIIe *siècle.* — 1. L'Église romaine portant un édifice qui sert lui-même à la représenter, élevant fermement les yeux vers Dieu. — 2. La béatitude de saint Laurent représentée sous une figure distincte de celle du saint martyr, à laquelle est consacrée une autre statuette. — 3. La sagesse de Salomon représentée par la tête de ce prince, portée entre les mains d'une jeune fille par allusion à ce texte : *Et universa terra desiderabat vultum Salomonis, ut audiret sapientiam ejus* : « La terre « entière désirait voir le visage de Salomon, afin d'écouter sa sagesse. » — 4. Personnification d'une victoire remportée par les Guelfes de Pérouse, en 1269.

Les statuettes dont nous donnons ces spécimens servent de cariatides, soutenant au nombre de 24 la cuve de la magnifique fontaine de Pérouse; elles représentent dans leur ensemble toutes les idées sociales qui avaient trait à la cité : sa personnification, celle de Rome dont elle était fille, celle de la plaine, du lac qui la nourrissaient; les images de ses patrons, de ses protecteurs, comme celle de l'Église à laquelle elle se fait gloire d'être soumise, comme celles des fondateurs de la religion. Il y a des données pour faire croire que Arnolfo, le grand architecte et sculpteur de Florence, — dit mal à propos di Lapo, c'est-à-dire fils de Lapo, — a mis la main à ce monument, mais non pas pour lui en attribuer l'exécution en plus grande partie; quant à Nicolas de Pise, il y a tout lieu de croire qu'il n'y a été pour rien directement, car l'imitation de l'antique ne s'y fait point sentir dans le degré qui caractérise cet artiste, dans la mesure même déjà moindre,









L'ÉGLISE ROMAINE ET AUTRES PERSONNIFICATIONS MORALES

Pérouse (XIIIe siècle)

qui est propre à Jean de Pise son fils. En effet cette imitation ne fut point, à de semblables degrés, ni universelle alors en Italie, ni soutenue dans l'école même de Pise — les œuvres d'André et de Ninus de Pise, l'accusent comme beaucoup d'autres œuvres contemporaines. Dans les spécimens notamment que nous mettons sous les yeux de nos lecteurs, on sent une vive autonomie qui n'a rien ou presque rien de grec ou de romain. Cette observation s'applique spécialement à la *Victoire*, d'une manière d'autant plus sensible, que les modèles de cette personnification se rencontrent plus souvent dans l'antiquité avec un type consacré, tout différent de cette simple, ferme et forte création de l'artiste du XIII[e] siècle. Dans les expressions des figures de l'Église, et de la béatitude de saint Laurent, *Divinitas*, sa participation à la divinité, il y a quelque chose de plus exclusivement chrétien, et qui tend à ce genre de supériorité que nous allons tout à l'heure trouver dans les écoles mystiques. Cependant, nous le répétons, le courant est différent de celui qui s'était produit en France, et cela même montre l'extension du mouvement qui soulevait la chrétienté tout entière dans les voies du beau, avec une vigueur propre à chaque contrée. On voit aussi comment il n'y aurait eu que profit pour l'art à se servir de l'étude de l'antique en le dominant comme saint Thomas domina Aristote et Platon, au lieu de s'en laisser dominer, et de lui reconnaître absolument une supériorité qu'il n'avait qu'en partie.

La véritable supériorité de l'art chrétien repose sur la supériorité des idées et des affections d'abord, et cette supériorité en principe est immense. Elle repose aussi en fait sur l'aptitude à mieux rendre les idées et les affections ; les idées se rendent surtout par la composition, et c'est cet ordre de mérite qui domine dans les œuvres d'art que nous avons considérées jusqu'à présent. Les affections se rendent principalement par l'expression, et c'est là ce qui fait le plus grand charme des productions de l'art chrétien dans la nouvelle phase où nous allons le voir entrer. Trois noms propres nous serviront à la caractériser : Giotto, Fra Angelico, Raphaël, et ces trois noms peuvent être dits Angéliques, même à considérer leurs noms, s'il est vrai que Giotto viennent d'*Angiotto*, petit ange.

GIOTTO ET SON SIÈCLE.

PLANCHE XVI. — *La sainte Vierge et saint Jean* au pied de la croix. — Fig. 1. Crucifiement dans les peintures murales de l'ancienne basilique de Saint-Clément à Rome.— Cette œuvre du xe ou du xie siècle et d'une exécution très-médiocre, est néanmoins éminemment remarquable par son caractère. Marie s'y montre sublime, et saint Jean s'y montre apôtre; Marie participe effectivement au divin sacrifice; l'apôtre enseigne les fruits que l'on doit en retirer ; le Sauveur lui-même montre qu'il est Dieu, en tenant ses bras étendus, dans une position impossible naturellement, pour embrasser le monde, et sa tête doucement inclinée vers la droite atteste qu'il accueillera tous ceux qui viendront à lui. — Fig. 2 et 3, la sainte Vierge et saint Jean dans le crucifiement du triptyquee en ivoire de la Bibliothèque nationale, xiiie siècle. — Fig. 4 et 5, les mêmes peints par Giotto dans le panneau de l'ancienne armoire de sacristie à l'Académie de Florence, consacré au crucifiement.— Dans les deux monuments, la sainte Vierge apparait dans le même sentiment qu'à Saint-Clément, mais avec moins d'élan, et une douleur moins puissamment surmontée sur l'ivoire ; avec moins d'exaltation, et par conséquent peut-être plus de vérité dans la figure de Giotto, mais aussi moins de sublimité. Saint Jean sur l'ivoire participe du sentiment qui lui est donné dans l'antique peinture à peu près au même degré que Marie : Giotto l'a livrée tout à fait à sa douleur, établissant entre eux un contraste analogue à celui que nous observerons ci-après de la part de Fra Angelico (Pl. xx). — Fig. 6, groupe composé de Marie, de saint Jean et de sainte Madeleine dans le crucifiement, peint à fresque dans la sacristie de Santa-Croce à Florence, et attribué à Angiolo Gaddi, exemple de douleur devenue chez Marie le sentiment principal sans aller jusqu'à la défaillance.

Nous n'avons pas voulu dans cette planche isoler Giotto des précédents auxquels se rattache l'œuvre de ce grand maître dont nous faisons le sujet de nos observations ; nous avons cru à propos, d'ailleurs, au moment où nous abordions le xive siècle sur un terrain qui lui est propre, de montrer le Sauveur attaché à la croix, car il n'est pas douteux que, à cette époque, le crucifix ne fût devenu son image dominante, et souvent même alors on a voulu attendrir au spectacle de ses douleurs, plutôt qu'affirmer, comme

PL. XVI



LA STE VIERGE ET ST JEAN AU PIED DE LA CROIX.

on le faisait préférablement jusque-là, que sur la croix même il avait triomphé. Giotto, ici même, a représenté saint Jean dans le sentiment des douleurs naturelles, et dans beaucoup d'autres de ses œuvres, il a cédé dans une bien plus grande mesure au naturalisme. Chez lui, en effet, le naturalisme et le mysticisme se rencontrent. Le naturalisme est propre à son siècle; le mysticisme nous paraît lui venir principalement de saint François d'Assise. Le naturalisme, c'est-à-dire l'observation et l'imitation trop étroite de la nature dans l'art, ou plutôt encore cette imitation trop considérée comme son objet principal, au point de lui subordonner l'idée, a été une tendance générale au XIVe siècle, et la principale cause de la décadence artistique dans nos contrées. Et non-seule-



224

Vierge du XIVe siècle.

ment il a pour effet de sacrifier l'idée à l'imitation de la nature, et en cela il rend l'art moins chrétien; mais il lui sacrifie souvent la beauté, la noblesse, la pureté des lignes, et en cela il s'éloigne aussi de l'antique. Les images principales demandées aux artistes étaient toujours néanmoins celles qui par leur sujet sont le plus absolument chrétiennes: le crucifix et la Vierge Mère; et c'est en donnant un exemple de chacune d'elles, conçues selon la tendance la plus générale chez nous à cette époque, que nous ferons mieux saisir toute la portée de notre observation. Ainsi on a vu, p. 189, un crucifix emprunté au Gaufrier du musée de Cluny, et on a dû remarquer avec quelle exagération il se contourne pour mal imiter l'effet naturel de la suspension à la croix. Voici également une Vierge du XIVe siècle; elle est moins exagérée dans son mouvement, mais son type de figure est vulgaire et son balancement sur les reins ne

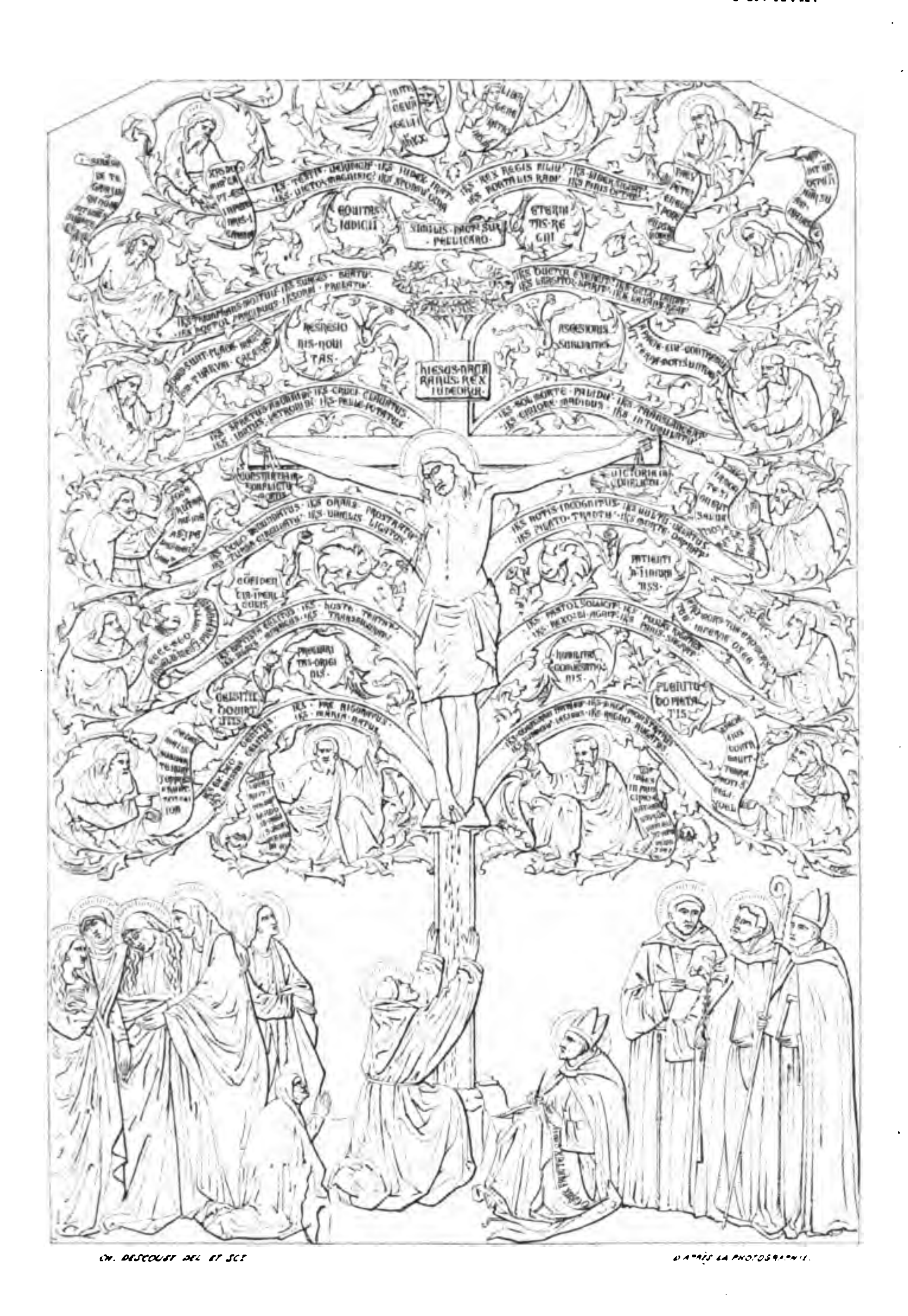
saurait être heureux. Le naturalisme de Giotto est plus contenu, et nous dirions plus anodin ; il a son expression en grande partie dans la figure de cet homme altéré, loué avec excès par Vasari, qui, dans les fresques représentant la vie de saint François à Assise, s'étend après une longue course, sur le bord d'un ruisseau pour y boire à longs traits. Le seul défaut des figures de ce genre, c'est d'attirer trop l'attention au détriment du



225
L'altéré de Giotto.

sujet principal. Sans trouver que celle-ci mérite tous les éloges dont elle a été l'objet, nous ne la prendrons point non plus pour mesure des reproches qu'a pu mériter le naturalisme de Giotto. Cette mesure, nous la trouverions plutôt dans la tête du Christ et dans l'évanouissement de la sainte Vierge de la planche suivante, que nous ne donnons point comme étant sûrement de Giotto, quoique cette fresque lui ait été attribuée ; mais elle lui tient certainement de très-près, et nous y trouverons matière à mieux faire connaître ses qualités et ses défauts.

PLANCHE XVII. *Croix en arbre, fresque attribuée à Giotto, dans le réfectoire du couvent de Santa-Croce*, à Florence. — Le Christ en croix, dans une attitude ferme, droite, sans contournement, avec les bras étendus dans une position presque horizontale, mais avec des traits trop vulgaires, et trop d'affaissement dans l'expression. Le titre de la croix conçu selon le texte de saint Jean, le pélican au-dessus. Aux branches qui partent de la croix sont suspendus les textes de deux litanies, la première inscrite le long des branches commence par les mots, *Jhesus ex Deo Genitus*, « Jésus né de Dieu » ; *Jhesus emissus celitus*, « Jésus envoyé du ciel » ; et se con-



CH. DESCOUST DEL ET SC.

D'APRÈS LA PHOTOGRAPHIE.

CROIX EN ARBRE

Fresque attribuée à Giotto.

IMP. LITH. GAUVIN POITIERS.

tinuant de gauche à droite de chaque côté de la croix, se termine par ceux-ci : *Jhesus liber sigillatus,* « Jésus livre fermé (de sept sceaux) » ; *Jhesus finis optatus* « Jésus fin désirée ». Elle passe en revue toute la vie du Sauveur depuis son origine céleste jusqu'à l'éternité bienheureuse dont il est le terme. La seconde litanie, dans les enroulements des feuilles, célèbre les qualités et les vertus réunies en ce divin Sauveur, en suivant la même marche, et commençant par les mots, *Celsitudo virtutis;* « Élévation (suprême) de la vertu » ; elle se termine par ceux-ci : *Equitas judicii,* « Équité du jugement ; *Eternitas regni,* « Éternité du règne. » A l'extrémité des branches sont représentés douze prophètes, portant chacun dans une banderole un texte tiré de ses écrits et relatif à l'Homme-Dieu et à l'efficacité de son sacrifice. *Foderunt manus meas et pedes meos,* « ils ont percé mes mains et mes pieds », s'écrie David ; *Tradidit in morte animam suam,* « il a livré son âme à la mort », reprend Isaïe ; *Ero mors tua, o mors; ero mors tua, inferne ;* « O mort! je serai ta mort ; enfer, je serai ta mort », répète Osée à son tour. A la base et au sommet de l'arbre sont encore les quatre évangélistes. Des mains, des pieds, du côté du Sauveur jaillit une grande abondance de sang ; celui qui sort des pieds arrose tout le bas de la croix. Cette particularité est à remarquer, car elle vise à l'attendrissement. C'est aussi dans un sentiment de tendre et chaleureuse affection que saint François embrasse le pied de cette croix. Derrière lui la sainte Vierge, cédant à ses émotions naturelles, s'en va en défaillance, tandis que saint Jean, à son tour, est assez maître de sa douleur pour contempler le divin supplicié, au point de vue, ce semble, du salut qu'il nous assure par l'effusion de son sang. Un peu plus en avant est une femme à genoux, de plus petite dimension ; nous croirions qu'elle représente là une bienfaitrice, peut-être celle qui a fait en faveur des Franciscains de *Santa-Croce* les frais de cette peinture. De l'autre côté, dans l'espace correspondant, on voit d'abord saint Augustin assis et prêt à écrire la doctrine qui ressort du spectacle placé sous ses yeux. Derrière lui, saint Dominique, accompagné de saint Antoine de Padoue et de saint Louis de Toulouse, sont encore admis à y assister.

Le naturalisme ici se fait sentir, nous le répétons, dans la tête trop vulgaire du Christ, et dans la défaillance de sa très-sainte Mère. Si on ne voulait la représenter héroïque, comme Giotto lui-même l'a fait dans la figure 4 de notre planche précédente, il était convenable pourtant de ne pas la faire descendre dans la douleur au-delà de ce qu'elle apparaît (pl. XVI,

fig. 6) ; mais à part ces deux exceptions, tout ce qui dans ce tableau ne reste pas dans le domaine de l'idée pure, revient au mysticisme. Le mysticisme dans l'art consiste dans l'expression des plus pieuses affections : il doit, nous le repétons, sa plus grande expansion au mouvement imprimé dans ce sens par saint François d'Assise à l'ascétisme chrétien ; et, en effet, Giotto qui contribua pour une si grande part à propager le mysticisme dans le domaine de l'art, a beaucoup travaillé dans les maisons des Franciscains, à Assise, à Florence. Nous ferons encore remarquer que le mysticisme est arrivé dans l'art au moment où celui-ci s'affaissait dans le naturalisme pour le relever, et il y a si bien réussi, que l'art a eu, bientôt après, autant d'élévation dans l'ordre des affections, qu'il en avait eu dans l'ordre des idées.

Dans la croix en arbre, beaucoup de choses sont faites pour parler à l'esprit plus que pour toucher le cœur. Aussi nous ne disons pas que le partage dont nous parlons ait rien d'exclusif ; nous ferons remarquer seulement que les idées maintenues sont moins simples, moins générales et rendues d'une manière aussi moins simple, avec une plus grande abondance de figures qu'elles ne l'étaient dans l'antiquité chrétienne, et plus généralement pendant le XIIe siècle même : c'est ainsi que l'esprit va toujours ou presque toujours du simple au composé.

Quant au mysticisme propre à Giotto, il se manifeste dans la Vierge de la planche XVI, par son élan même ; dans la planche XVII, saint François embrassant la croix en est la principale expression, et cela de deux manières, et par la vivacité de ses affections, et par cela même qu'il est appelé à jouer un rôle dans cette composition. C'est en effet un des traits particuliers au mysticisme dans l'art, que de saints personnages étrangers tout à fait à l'accomplissement d'un mystère, à considérer l'époque où ils ont vécu, longtemps après, sont appelés à figurer dans sa représentation avec la pensée et la méditation que ce mystère a dû provoquer en eux. Il y a donc quelque chose d'éminement vrai dans cette situation, et nous avons dit combien il était puéril de la traiter d'anachronisme, quand il est évident que les artistes n'ont nullement la pensée de rendre par là une circonstance du fait, mais de suggérer les sentiments qu'il doit inspirer.

Le mysticisme de Giotto prend encore une autre forme qui lui est spécialement propre ; nous en donnons un exemple dans la planche suivante.

PLANCHE XVIII. *Saint Jean enlevé au ciel, école de Giotto,* XIVe *siècle.* — Notre-Seigneur, accompagné de saint Pierre et de saint Paul à sa droite,

PL. XVIII.



LITH GAUVIN POITIERS. CH DESCOUST SC.

Sᵗ JEAN EST ENLEVÉ AU CIEL,

École de Giotti.

d'un autre saint à sa gauche, pour dire l'assemblée des saints, vient au-devant de saint Jean l'Évangéliste, qui s'élance vers le ciel en présence des fidèles étonnés, quoique, d'après la légende, cette scène ait dû se passer sans témoins.

Ce tableau détaché d'une *predella* n'est pas probablement de la main de Giotto, mais il est presque absolument conforme à une fresque de *Santa-Croce*, à Florence, dans une chapelle latérale où Giotto a représenté en grand le même sujet. Il semble que l'artiste a donné là précisément dans l'erreur que le saint Évangéliste lui-même s'est efforcé de combattre quand, à propos de ces paroles de Notre-Seigneur, répondant à saint Pierre : « Si je veux qu'il demeure jusqu'à ce que je vienne, que vous importe ? » (Joan. xxi, 22), paroles dites par opposition au martyre par lequel le Prince des Apôtres devait finir sa vie sur la croix, à l'exemple du Sauveur lui-même : saint Jean ajoute qu'il était bruit à ce propos parmi les frères que le disciple dont il s'agissait, c'est-à-dire saint Jean en personne, ne mourrait point, et il dément ce bruit. Il semble, disons-nous, que dans cette composition, saint Jean est enlevé au ciel plein de vie, sans passer par la mort. Dans d'autres compositions sur le même sujet, le saint se renferme au contraire lui-même dans son tombeau, et c'est seulement son âme qui est transportée au ciel. Cette manière de représenter le fait est moins sujette à induire en erreur. On peut dire cependant, à la décharge de Giotto, qu'il n'a pas prétendu dire par là que saint Jean n'était pas mort, mais seulement généraliser la pensée de la venue de Notre-Seigneur, pour l'appeler à lui. Dans cette situation, le saint apôtre pourrait être en extase et son âme aurait pu s'en aller à Dieu au milieu de cette extase même. Quoi qu'il en soit, ce que nous voulons faire remarquer dans cette figure, c'est précisément le jet avec lequel elle s'élance, complétement dégagée des lois de la pesanteur. C'est là ce que Giotto a su faire admirablement ; il y en a chez lui des exemples nombreux ; nous en avons donné un (p. 412, vig. 158), qui s'applique à Notre-Seigneur sortant du tombeau. Ce dégagement des lois de la matière dans les corps a été si peu imité dans l'école même de Giotto, que, dans les circonstances où nous le rencontrons, nous dirions qu'il a été copié plutôt que de dire qu'il a été imité jusqu'à Raphaël, qui se l'est au contraire pleinement approprié, à la différence de son maître, le Pérugin, et de Fra Angelico lui-même. Chez eux on ne voit en effet rien de semblable ; les corps sont toujours posés et non pas enlevés ; il n'y a d'élan que dans les âmes : c'est d'ailleurs aussi, pour eux,

par des exemples que nous ferons bien comprendre quel est le caractère de leur mysticisme.

FRA ANGELICO.

PLANCHE XIX. *Le saint vieillard Siméon.* — Tiré du tableau de la Présentation, dans une des cellules du Couvent de Saint-Marc, à Florence, que Fra Angelico a ornées de ses peintures.

« Les saints qu'il a faits ressemblent plus à des saints que ceux d'aucun autre peintre », a dit Vasari de Fra Giovanni de Fiesole, surnommé Fra Angelico, parce qu'il était angélique dans sa vie comme dans l'expression de ses figures, et encore le Beato Angelico par une sorte de béatification populaire, qui répond de même à la sainteté de sa vie, bien qu'elle n'ait pas été sanctionnée par une décision de l'Église, et au caractère toujours pieux, édifiant, nous dirions même sanctifiant de ses œuvres.

Que faut-il pour peindre les saints, ressemblants? Il faut peindre des âmes, et peindre les âmes les plus belles, les plus nobles, les plus élevées qu'il soit possible de concevoir, c'est-à-dire que ce bon et simple religieux est l'artiste qui s'est élevé au plus haut degré de supériorité, dans ce qui fait l'objet le plus supérieur de l'art. Nous nous garderons bien de dire qu'il soit le plus grand des artistes, il faudrait pour cela qu'il fût aussi le plus complet, nous ne dissimulerons pas qu'il est fort éloignée de l'être. Quant aux parties techniques de l'art, à la correction du dessin, à la justesse des mouvements, à l'harmonie des couleurs, à l'entente de la lumière, il est au niveau des meilleurs artistes de son temps; mais sous ces divers rapports la chute avait été si grande, que tout avait été à reprendre, et à cet égard, ce n'est pas tout à fait sans raison que l'on considère l'époque à laquelle il appartenait par rapport aux progrès modernes, comme une époque d'enfance; quand il est correct, on dira en même temps qu'il est timide, et on doit ajouter qu'il a raison de l'être, car s'il essaie des attitudes un peu difficiles, des mouvements un peu énergiques, il ne peut éviter de manquer aux règles des proportions, de l'équilibre, et lui, si doux, si facile, si velouté quand il ne fait que ce qu'il sait bien faire, il deviendra raide et apprêté. Son coloris, si frais, si propre, si harmonieux, se refuse presque entièrement au



GRAVÉ PAR G. PAZZI — D'APRÈS LA PHOTOGRAPHIE

LE SAINT VIEILLARD SIMÉON ET L'ENFANT JÉSUS

(Fra Angelico)

Eudes impr. r. de l'Hôtel Colbert, 12 Paris

relief ; et pour le trouver vrai, il faut se transporter soi-même dans les sphères célestes où il vous appelle par ses aspirations.

Telle est cependant l'infirmité humaine, telle est la difficulté de conserver certaines qualités quand on progresse dans un autre genre, qu'il ne serait peut-être pas au pouvoir d'aucun homme, si bien doué qu'il fût naturellement, si favorisé qu'il fût par les circonstances, d'associer tous les genres de savoir-faire qui manquent au Beato Angelico, avec une égale aptitude que la sienne, à rendre, nous ne dirons pas seulement les âmes des saints, et les âmes des saints dans la béatitude, ce que l'on pourrait appeler dans un esprit de dénigrement des âmes béates, mais des âmes en général. On convient en effet, assez facilement, que le pieux Dominicain a excellé à exprimer les plus purs sentiments de l'ascétisme chrétien ; mais on ne se rend pas assez compte que l'habitude de pénétrer ainsi dans les âmes et de les peindre par les nuances les plus délicates de la physionomie, l'a rendu maître dans l'art de révéler par l'expression tout ce qui peut se passer dans les âmes ; cela tient à la pénétration de son regard, à la finesse de sa touche, et aussi à sa placidité. Il faut du recueillement pour pénétrer vraiment dans les âmes, autrement on n'en voit que la superficie, ce qui peut facilement se peindre ; mais saisir et rendre ce qui voudrait se cacher, ce qui essaie de se contenir, combiner dans une même figure des sentiments contraires qui se combattent, c'est la suprême habileté du genre.

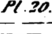
On a dit trop légèrement, en parlant des *Jugements derniers* peints par l'artiste angélique, que, uniquement porté vers les douces et vertueuses affections de l'âme, il n'avait su rendre que les élus, et qu'en représentant les démons et les damnés, il s'était montré incapable de leur imprimer une suffisante horreur ; cette observation n'est pas exacte, ou plutôt elle est trop superficielle. Il est vrai que, faute d'énergie et de mouvement dans leur laideur, les démons de Fra Angelico paraissent ordinairement trop bonasses ; mais dans ses damnés le sentiment du désespoir est aussi justement assuré que quelque part que ce soit : nous en avons donné un exemple (p. 53). Il fait ordinairement reconnaître Judas parmi les Apôtres à son air soucieux et hagard, et dans la scène où le traître reçoit le prix de son crime, il a fait de sa figure un véritable chef-d'œuvre, laissant apercevoir tous les sentiments qui l'agitent : et l'avarice qui le pousse, et le remords qui l'amènera à se faire une sauvage justice à lui-même ; l'obstination est dans la main qui se tend, l'hésitation dans le regard qui se détourne.

Dans le vieillard Siméon que nous offrons à nos lecteurs, il ne faut chercher que la profondeur et la suavité des plus pieux sentiments. Nous dirons plus, ce saint vieillard n'est pas pieux et aimant seulement; il est pénétrant, son œil sonde tout ce qu'il y a en cet Enfant, sa divinité aussi bien que son humanité sainte, sa passion aussi bien les charmes de sa douce enfance.

Et l'enfant Jésus lui-même ! comment mieux dire par le sentiment? — On a pu en effet le dire aussi par des signes et des symboles, dans l'ordre des idées — comment mieux faire sentir qu'il est Dieu et qu'il est homme, qu'il se donne tout entier, et qu'il reste maître de tout? Ses bras saisis dans ses langes montrent que, en se donnant, il ne s'est rien réservé : qu'a-t-il besoin après cela de témoigner une doucereuse tendresse? Il a fait plus, il s'est donné, nous le répétons, donné comme se donne un enfant incapable de se mouvoir ; et cependant son œil intelligent montre qu'il sait tout, qu'il veut tout ce qui s'est fait relativement à lui, tout ce qui se fera.

Planche XX. *Le sacrifice de Marie.* — D'après une autre des peintures exécutées par Fra Angelico sur les murs du couvent de Saint-Marc à Florence — Marie au pied de la croix surmonte sa douleur pour participer au divin sacrifice, tandis que saint Jean derrière elle laisse épancher la sienne.

Le graveur n'a pas mal rendu cette figure ; néanmoins par ce simple tracé au trait il n'a pu reproduire tout ce qu'il y a de plus dans l'original, tout ce qu'une bonne photographie y révèle, dans le double sens de la douleur maternelle, et dans celui de la sublime participation au divin Sacrifice ; il n'a pu le rendre, et nous doutons qu'il l'eût mieux rendu par des traits multipliés, tant il y a de délicatesse dans les touches qui indiquent une légère contraction causée par la douleur dans les muscles du visage, et qui indiquent cette inflexion de la nature, comme soulevée, surmontée par une vertu surhumaine. L'attitude seule, d'ailleurs, dit cela; seulement elle ne le dit pas avec un accent aussi palpitant. Qu'on compare cette figure avec celles de la planche XVI, c'est au fond le même sentiment; mais dans la fig. 1 de cette planche, Marie surmonte sa douleur par l'exaltation du sentiment qu'elle apporte à son rôle de coopération au divin sacrifice. Dans la vivacité de son mouvement, elle dit tout à la fois : « je l'ai livré tout entier pour vous » ; et, « voyez-le, tout est là ! » La figure 2, plus contenue, dit quelque chose de plus, mais dit moins vivement tout ce qu'elle dit ; elle dit de plus : « voilà l'état dans lequel on me l'a mis ».



GRAVÉ PAR [illegible] PAZZI — D'APRÈS LA PHOTOGRAPHIE

LE SACRIFICE DE MARIE

(Fra Angelico).

[illegible] imp. r. de l'Hôtel Colbert 12 Paris.

L'idée du sacrifice sublime et douloureux, sans exaltation, avec fermeté dans les deux sentiments, atteint son plus haut degré dans la tête n° 4, précisément parce que cette tête étant élevée autant que possible, le mouvement modéré des mains correspondant montre chez elle une plus sûre possession d'elle-même. Nous dirons que la Vierge de Fra Angelico exprime tout ce que les autres par des voies plus accentuées donnent à comprendre de meilleur, et l'exprime avec la plus grande intensité d'expression, de la manière la plus profondément sentie, la plus à l'abri de toute démonstration feinte ou exagérée. Ses mains voilées doucement levées, doucement contenues, sont l'indice d'une âme tout entière très-travaillée par l'émotion et qui se possède parfaitement ; mais c'est dans le regard que réside surtout toute la puissance des sentiments, nous ne dirons pas qui l'agitent, rien ne l'agite, nous ne dirons pas même des sentiments qui la possèdent, c'est elle qui possède tout ce qui est en elle, mais nous pouvons dire des sentiments qui la soulèvent. Les yeux fixes sur son divin Fils, elle nous le montre par son regard même, et nous le montre comme l'auteur du salut, car, sous son voile de tristesse, sa sérénité est pleine d'espérance.

Saint Jean pleurant derrière elle sert, par le contraste, à mieux faire comprendre tout ce qu'il y a dans l'attitude si simple cependant de cette noble femme. Sa douleur toutefois à lui-même n'est ni sans noblesse, ni sans résignation, ni sans espérance ; mais elle produit son effet naturel, elle affaisse, tandis que la douleur chez Marie produit l'effet contraire, elle la grandit.

On observera encore dans ces figures combien le drapé est simple, noble et aisé, et l'on comprendra mieux tout ce qu'il y avait, dans le peintre angélique de Saint-Marc, d'aptitude à réunir tous les genres de perfections artistiques, sans s'éloigner toutefois de la placidité, toujours nécessaire pour rendre les plus vives et les plus profondes affections de l'âme.

Si l'on est curieux de savoir comment se complète le tableau où il a peint ces deux admirables figures, nous ajouterons que le Christ en croix, les bras étendus dans une position presque horizontale, vient d'y terminer sa vie mortelle dans une grande paix ; la tête inclinée à droite, il montre qu'en mourant, il a achevé de se donner à nous, et cela même indique qu'il n'y a pas lieu de se désoler ; son sang répandu nous invite cependant à nous attendrir, et les rochers dénudés qui font le fond du tableau, sans aucune verdure, montrent que les pensées suggérées par ce spectacle doivent être à la fois douces et austères. A l'opposé de la sainte Vierge et de saint

Jean sont représentés saint Dominique et saint Jérôme ; saint Dominique soulève les mains comme pour dire : Tout est consommé, le douloureux sacrifice et l'œuvre de la rédemption qui doit s'ensuivre ; mais cette perspective consolante est encore voilée dans le demi-jour d'une sereine tristesse ; cette tristesse est partagée par saint Jérôme. Rentrant en lui-même par la méditation, il fait comprendre que ce qui vient de se passer sur la croix est à la fois le nœud et le dénouement de tout ce qui est contenu dans ce livre fermé, serré entre ses bras.

C'est aussi au pied de la croix et animés des sentiments qu'elle leur inspire selon leur caractère que sont représentées les trois figures suivantes.

PLANCHE XXI. *Saint Benoît, saint Bernard et saint François.*— Figures tirées du crucifiement mystique, dont Fra Angelico a décoré la salle du Chapitre dans son couvent de Saint-Marc. — La sainte Vierge, cette fois en défaillance, par l'effet d'une bien moins bonne inspiration du pieux artiste, y jouant son rôle avec saint Jean et les saintes femmes, et de même les deux larrons, à titre historique, les saints patrons de la ville, ceux du monastère et des Médicis, ses bienfaiteurs ; saint Jean-Baptiste, saint Marc, saint Laurent, saint Côme et saint Damien y sont appelés à titre mystique, et de même les principaux modèles de la vie religieuse, parmi lesquels figurent les trois grands fondateurs d'Ordres que nous mettons sous les yeux de nos lecteurs.

On remarquera combien le peintre angélique est entré dans le fond de leurs caractères à chacun d'eux. Où trouver un plus sage législateur que ce saint Benoît armé d'un faisceau de verges, dont il ne se servira que doucement, prudemment ? Il ne fixe pas les yeux sur la croix, parce qu'aussitôt après avoir puisé à cette source les enseignements qui en découlent, il s'occupe des moyens de les mettre en pratique ; on dira même que, dans l'application des conséquences que l'on doit tirer de la croix, c'est l'homme pratique par excellence. Seulement, pour représenter le saint patriarche des moines d'Occident, prenant de cette figure sa douce et ferme expression, on se rapprochera plus du vrai quant au type du visage, en lui donnant quelque chose de plus romain.

Les types au contraire que le Beato a imaginés pour saint Bernard et pour saint François leur conviennent si bien qu'on ne saurait trop encourager à les adopter autant que leurs expressions : saint Bernard, c'est l'aus-

Pl. 21.



GRAVÉ PAR O. PAZZI — D'APRÈS LA PHOTOGRAPHIE

ST BENOIT, ST BERNARD ET ST FRANÇOIS

Fra Angelico

Eudes imp. r. de l'Hôtel Colbert 12 Paris

térité et la contemplation, l'austérité adoucie par l'amour, la paix du cloître dans la contemplation et dans l'amour; saint François d'Assise, c'est la contemplation vive et ardente ; ce n'est pas avec une compassion stérile qu'il contemple la céleste victime ; c'est avec le désir de l'imiter, et de ses stigmates ce n'est pas du sang qui s'échappe, ce sont des rayons brûlants. Les vives ardeurs de l'amour qui dominent son attendrissement sans l'affaiblir sont rendues encore plus sensibles dans le tableau par un contraste : le contraste d'une douleur livrée plus absolument à son épan-



226
Saint Thomas d'Aquin. (Fra Angelico.)

chement naturel, sans cesser d'être pieuse et recueillie. Le personnage choisi pour remplir ce rôle est saint Jean Gualbert ; nous ne voyons rien dans sa vie qui autorise à le lui appliquer plus particulièrement; mais rien non plus ne s'y trouve qui s'oppose à ce qu'il puisse le prendre ; et c'est un trait d'habileté de la part du peintre que d'avoir établi ce contraste ; de même saint Romuald sert à faire valoir saint Benoît, saint Pierre martyr sert à faire valoir saint Bernard, parce que, dans des sentiments analogues, sans être sacrifiés, ils ont un peu moins d'intensité.

Saint Thomas, qui vient en dernier lieu, est seul de son espèce dans la plénitude de sa science; mais ce n'est pas dans cette figure que nous admi-

rons le plus ce que le peintre angélique a su faire pour représenter l'Ange de l'École avec toute sa puissance ; nous recourons préférablement, pour juger de ce dont le pieux artiste était capable dans ce genre, à la tête que nous donnons ici et qui se voit au-dessus d'une porte, dans ce même couvent de Saint-Marc. Notre gravure n'a pu la rendre qu'imparfaitement : à la différence de la tête de la Vierge de la planche xx, qui a été amollie, celle-ci a été trop durcie ; mais quelle fermeté cependant dans cette attitude, et quelle pénétration dans ce regard ! Il faut donc vraiment en conclure que le peintre des suaves affections, des élans extatiques, était aussi le peintre qui a peut-être su le mieux peindre les grands caractères ; et nous le dirions sans restriction si nous ne devions le comparer à Raphaël.

Nous allons en effet arriver à Raphaël ; mais Raphaël ne doit pas être examiné seul ; on ne peut le séparer du Pérugin qui l'a préparé, et du puissant rival dont l'exemple, plus qu'aucune autre circonstance, a déterminé la voie où en dernier lieu s'était engagé son génie.

LE PÉRUGIN, RAPHAEL ET SES ÉMULES.

PLANCHE XXII. *Dessin du Pérugin pour la descente de croix de la galerie Pitti.* — Ce croquis a pour but de montrer combien le dessin du Pérugin était correct et étudié ; on y voit Joseph d'Arimathie ou Nicodème, soutenant un des pans du suaire où le corps du Sauveur est étendu et prêts à le soulever ; la main placée au-dessus est destinée au second de ces deux personnages. Comme spectateurs, on voit saint Jean et une des saintes femmes, dans un sentiment de douleur à la fois calme et profonde.

Le Pérugin, si l'on considère son point de départ, n'est point un peintre retardataire quant aux parties techniques de l'art ; et, quant à l'expreesion des sentiments, il est dans les meilleures traditions des écoles mystiques, à tel point que, sans avoir été pieux, étant même devenu impie, on le craint, dans les dernières années de sa vie, il a su presque toujours exprimer d'une manière vraiment pénétrante et avec beaucoup d'élévation, les meilleurs, les plus purs, les plus pieux sentiments de l'âme. Voyez la Vierge, saint Joseph, les bergers, dans le tableau que nous avons donné



GRAVÉ PAR P. LE RAT — D'APRÈS LA PHOTOGRAPHIE

DESSIN DU PERUGIN

pour la Descente de Croix de la Galerie Pitti

Eudes imp. r. Hôtel ... 12 ...

(p. 357), n'adorent-ils pas avec amour l'Enfant Jésus nouvellement né? Le bœuf et l'âne eux-mêmes y apparaissent comme de bons animaux, attirés par un sentiment de tendresse vers leur jeune et divin maître. Les anges y sont gracieux, sveltes, dégagés ; on les voudrait seulement plutôt jetés que posés dans l'air; mais le secret de ce jet, si vivement conçu chez Giotto, et dont le Beato Angelico retrouve encore parfois quelques traces, s'était perdu, nous l'avons fait remarquer, et il fallut que Raphaël, pour le faire revivre, se fût dégagé déjà, dans une assez notable mesure, de la manière trop compassée du Pérugin. Remarquons d'ailleurs, chez celui-ci — avant de voir comment la lutte s'engagera, ou contre lui, ou du moins en dehors de lui — l'élégance de son système décoratif, de son architecture ; le sentiment des beautés du paysage qui se révèle chez lui, au point que Raphaël n'aura qu'à le développer et à y mettre plus de moelleux dans l'exécution, pour devenir l'heureux créateur de l'art du paysagiste chez les modernes, art que les anciens ont à peine soupçonné.

Raphaël ne s'éloigna du Pérugin que graduellement et en l'animant, en le respectant toujours ; Michel-Ange, au contraire, fut pour le peintre de Pérouse un véritable antagoniste, et quelquefois il alla à son égard, tant il aspirait à des qualités absolument différentes, jusqu'à des termes de mépris : mépris injuste, car Michel-Ange, avec toute la puissance de son génie, a laissé échapper l'art de rendre les âmes, de rendre surtout les saintes âmes, par l'expression, au degré où le Pérugin avait conservé ce don, et Raphaël ne l'a eu dans un degré supérieur que par les côtés où il n'a jamais cessé de tenir à son maître.

Le Pérugin est toujours un peu sec et maigre dans ses formes, un peu guindé et timide dans ses mouvements, c'est incontestable, et Michel-Ange, suivant l'impulsion de son génie propre, en dehors et fort au delà de tout ce qu'il avait pu apprendre, soit de ses maîtres, soit de quelques débris de l'art antique, vise en tout à la force, à la vigueur, au mouvement, jusqu'à une exagération qui le jette quelquefois, faute de penser à aucune autre chose, en dehors de toute convenance : nous en avons vu la preuve dans le groupe d'anges, nous pourrions dire de faux anges, portant la croix (p. 71, vig. 10). Quand il tombe juste, au contraire, il imprime à son œuvre un caractère de grandeur et de puissance incomparable. Nous n'en voulons pour preuve que le premier réveil de l'homme à la voûte de la chapelle Sixtine (p. 323).

Nous ne louerons pas également sans restriction le Créateur, tel que le

grand artiste l'a conçu, débrouillant l'être du néant, séparant la lumière des ténèbres, commandant aux destinées de toutes choses, au début de ses œuvres dans cette grande voûte. Mais que de puissance d'action et de pensée il y a cependant dans cette grandiose figure! Dire que nous lui



227

Le Créateur, de Michel-Ange.

préférons la figure correspondante de Raphaël, parce que celle-ci a plus de jet et de moelleux, sans manquer aucunement de force, parce qu'elle est plus remplie d'intelligence encore, qu'elle sait mieux ce qu'elle va faire, ce n'est pas rabaisser l'œuvre de Michel-Ange. D'ailleurs, l'on dira que dans cette circonstance c'est Michel-Ange qui a inspiré Raphaël, et l'on peut en tirer cette conclusion que si le peintre d'Urbin a quelquefois trop cédé à l'impulsion donnée par son puissant rival, il n'était pas cependant hors de propos qu'il en prît quelque chose ; de même il était à souhaiter qu'il gardât toujours quelque chose aussi de son maître le Pérugin, quelquefois plus qu'il ne l'a fait. Pour mieux nous éclairer à ce sujet, nous allons comparer deux œuvres, composées sur le même sujet, l'une du maître, l'autre de l'élève, et de l'époque où le second s'était le plus éloigné de la manière du premier.

Planche XXIII. *Transfiguration du Pérugin, salle du Change* (sorte de Bourse), à Pérouse. — Cette composition est conçue dans un admirable sentiment de placidité ; elle a rapport à ces paroles : « Il fait bon d'être ici », *bonum est hic esse ;* ce qui contraste avec le mouvement de la Transfiguration de Raphaël. L'habile burin de M. Léon Gaucherel n'a pas suffi pour rendre la saveur de ces têtes, et nous en avertissons afin que l'on en adoucisse au moins l'expression par la pensée, en ajoutant cependant à son intensité, si l'on n'a pu en juger d'après la photographie.



228

Le Créateur, de Raphaël.

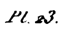
Planche XXIV. *Le Christ et deux apôtres de la Transfiguration*, d'après la photographie d'un dessin original de Raphaël. — Raphaël avait coutume de dessiner le nu de ses personnages pour mieux étudier leurs attitudes et leurs muscles. On possède le tableau de la Transfiguration, dessiné entièrement dans ces conditions; sur d'autres dessins, on en retrouve les différents personnages étudiés séparément. Là on saisit Raphaël véritablement au vif plus que dans la peinture même, qui en grande partie n'a pas été exécutée de sa main, mais par ses élèves, dont aussi les carnations ont poussé au rouge par l'effet des procédés employés pour leur donner plus de relief.

La Transfiguration ainsi entendue, avec sa puissance de jet et son exaltation sublime, exigeait le développement de toutes ses ressources. Sur le ton de saveur placide adoptée par le Pérugin, Raphaël aurait fait, dans la fleur de sa jeunesse, quelque chose de délicieux, en portant comme il

le savait faire, au plus haut degré, les qualités déjà éminentes de son maître ; il n'aurait pas fait ce qu'il a réalisé dans la puissance de son âge mûr ; il n'eût pas été en son pouvoir de le faire. Eût-il mieux fait? eût-il fait moins bien ? On en jugerait selon la diversité des goûts. Mais c'est hors de doute, il aurait fait autrement: les qualités déployées auraient été différentes ; différente aussi la manifestation des sentiments. Le Christ du Pérugin ravit, celui de Raphaël renverse ; le second appelle l'admiration, on dira plutôt du premier qu'il attire à lui les affections les plus douces.

On voit comment, quand la manière s'agrandit, ce n'est pas seulement que les goûts changent ; c'est aussi que le talent s'accroît. L'art y gagna, mais il n'y gagna pas en tout, et il cessa d'être aussi capable de rendre Jésus aimable quand il eut acquis tout ce qu'il lui fallait de puissance pour le rendre admirable.

Il y a plus : considérons avec toute l'attention dont nous sommes capable les qualités déployées par le Pérugin dans son tableau ; voyons aussi quels en sont les défauts : parmi les apôtres, saint Jacques est incontestablement moins bien réussi que les deux autres ; saint Jean est ébloui parce qu'il veut pénétrer de son regard d'aigle au sein de la lumière céleste ; saint Pierre inondé de bonheur n'a plus rien à désirer, rien à pénétrer ; pour l'un et pour l'autre, nous ne croyons pas que Raphaël lui-même eût jamais su mieux faire. L'attitude de saint Jacques a été conçue, ce semble, en vue de rappeler qu'un peu après les apôtres furent tous renversés : il est ravi lui-même, mais il perd l'équilibre, et cette attitude n'est que médiocrement heureuse ; elle pourrait l'être beaucoup plus, sans s'écarter de l'intention qu'avait eue le Pérugin d'indiquer, par la gradation des sentiments, la succession des faits; et c'est là d'abord que Raphaël, pris, par exemple, à l'époque où il peignit la *Dispute du Saint-Sacrement* ou un peu auparavant, aurait montré sa supériorité en évitant cette gaucherie, sans rien laisser perdre des pensées de son maître, quant à ce qu'elles avaient de bon. Dans la partie supérieure, il aurait donné un peu de jet aux figures ; il aurait fait sentir qu'elles ne pesaient pas sur les nuages, tout en évitant de leur donner un élan qui en eût changé le ton doux en un caractère terrifiant ; il aurait aussi donné plus de plénitude, et plus de majesté par là même au visage du Christ, sans lui enlever cette expression bienveillante, qui dans la gloire même rappelle combien il est doux et humble de cœur.



HIC EST FILIVS MEVS DILECTVS

BONVM EST NOS HIC ESSE

GRAVÉ PAR L. GAUCHEREL — D'APRÈS LA PHOTOGRAPHIE

TRANSFIGURATION DU PERUGIN.

Salle du Change a Perouse.



LE CHRIST ET DEUX APÔTRES DE LA TRANSFIGURATION

d'après la Photographie d'un dessin original de Raphaël.

Au lieu de ces sentiments multiples, gradués, harmonisés, qui, rendus comme le Pérugin a su les rendre, et encore plus s'ils l'étaient comme Raphaël aurait su le faire, disent beaucoup en donnant encore plus à penser, ouvrant l'accès à de nombreuses, profondes et fructueuses méditations, substituez la manière large et décisive, adoptée par le grand artiste dans son célèbre tableau, alors tout est dit d'un trait, et il ne reste plus rien à faire qu'à demeurer, comme les apôtres, terrifiés par l'explosion de tant d'éclat et de puissance.

Cependant Raphaël, dans ce tableau, a ouvert aussi un accès à l'esprit qui voudra méditer, il l'a fait dans la scène du possédé qui en occupe la partie inférieure. On ne peut méconnaître que l'idée du contraste qui en résulte ne soit belle : le ciel et la terre ; les splendeurs et la gloire, puis les agitations d'ici-bas ; le besoin de recourir à celui qui resplendit là-haut, pour suppléer à notre impuissance contre le mal. Mais, quant à l'exécution, nous serions volontiers de l'avis de ceux qui n'en attribuent qu'une faible part à Raphaël, si le dessin qui est demeuré de lui n'attestait qu'il l'a bien composé tout entier. Tout au plus, peut-on mettre sur le compte des mains dont il s'est servi pour appliquer les couleurs, quelques expressions exagérées. Dans le dessin, par exemple, le père du possédé, moins effaré, sollicite la compassion d'un air plus propre à l'obtenir ; mais là même les Apôtres ne sont pas assez apôtres. Moins dominés par la pensée de se montrer capable autant qu'aucun de ses rivaux de rendre des muscles saillants, des attitudes vives, des mouvements entremêlés, le plus grand des peintres les eût autrefois empreints de plus de dignité, il les eût mieux réglés selon une gradation de sentiments; ils seraient plus vrais par conséquent dans leurs efforts infructueux. Or cela même qui devenait chez lui un défaut fut compté comme la plus grande des qualités chez ses élèves, et la décadence marcha si vite, que, à la seconde génération, il fut besoin de relever l'art même quant à ses parties extérieures : cela nonobstant la facilité d'exécution, ou plutôt en partie à cause de cette facilité même, devenue désormais chose commune après avoir été si laborieusement conquise.

Parmi les artistes formés à l'école de Raphaël par l'étude de ses œuvres qui relevèrent le plus l'âme de l'art, il faut compter en Italie le Dominiquin et le Guide, et en France le Poussin et Le Sueur. Les seconds même, quoique Français, lui tiennent de beaucoup plus près que les premiers, et parmi eux Le Sueur, qui n'a jamais été en Italie, est celui qui l'a mieux fait revivre comme peintre chrétien. Dans les deux figures de saint Gervais et

de saint Protais apparaissant à saint Ambroise (p. 497), on retrouve le jet du grand maître et sa grâce raphaëlesque, et dans le saint Bruno lisant la dépêche du pape Urbain II, on voit revivre l'intensité d'expression dans la placidité de la physionomie, l'art de rendre des âmes que l'on avait cessé de voir à ce degré depuis que Raphaël avait cessé de vivre.

Urbain, qui avait été disciple de saint Bruno quand celui-ci professait à Reims, l'appelle auprès de lui : il faudra que le saint quitte sa chère solitude ; en lisant il laisse voir à la fois que cet appel lui est très-douloureux et qu'il obéira sans résistance : c'est là une de ces représentations

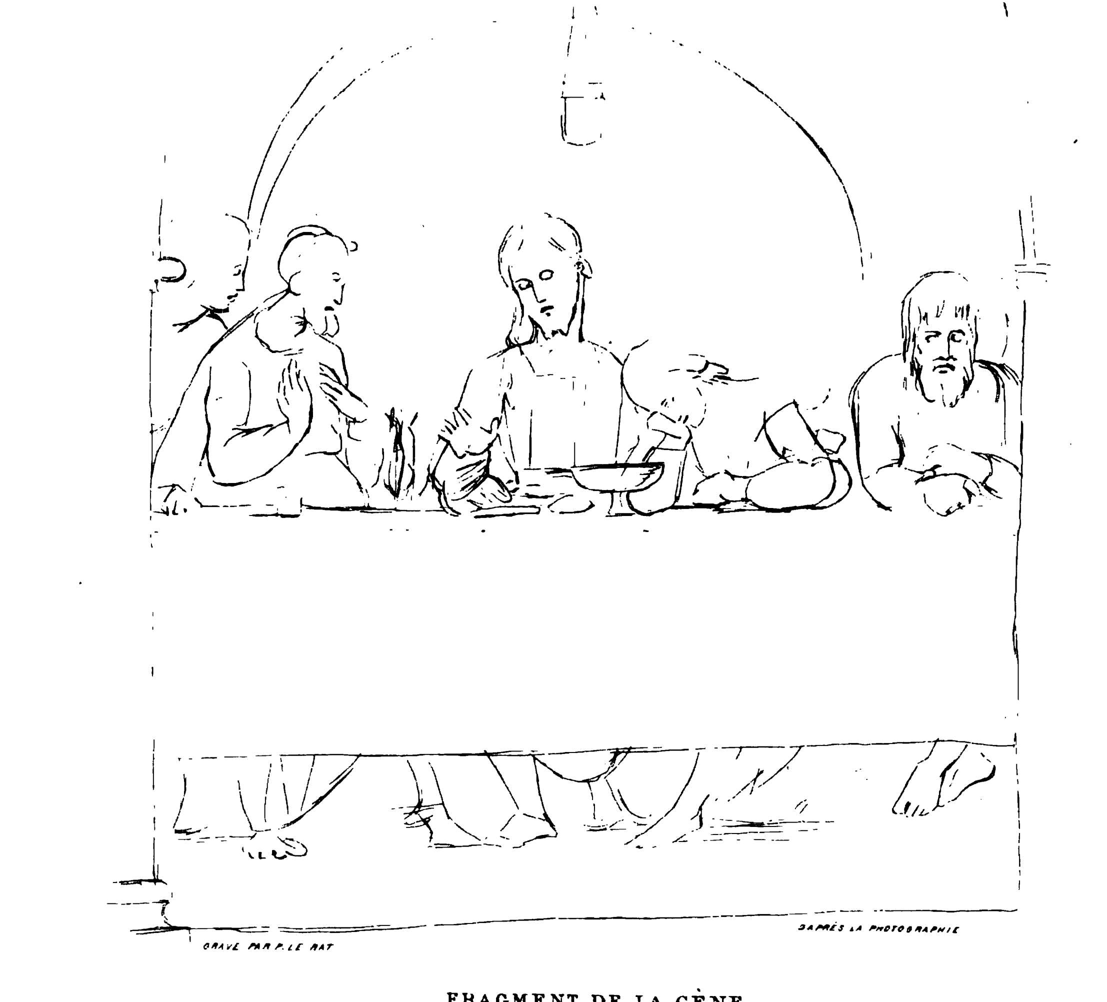


229

Saint Brumo. (Le Sueur).

que nous pouvons appeler définitives. On peut peindre saint Bruno dans d'autres sentiments ; on ne peut pas lui appliquer un type qui désormais lui soit mieux approprié.

Ce n'est point par les savantes combinaisons de lignes, de lumière, de couleurs, que l'on obtient le mieux de semblables résultats, c'est par la justesse spontanée du trait, d'un trait souvent très-élémentaire ; nous en donnons pour preuve un dessin de Raphaël à peine ébauché.



GRAVÉ PAR P. LE RAT

D'APRÈS LA PHOTOGRAPHIE

FRAGMENT DE LA CÈNE

(Dessin de Raphael au Louvre).

PLANCHE XXV. *Fragment de la Cène,* dessin de Raphaël au Louvre.— Jésus annonce qu'un des siens le trahira, saint Jean se penche sur son sein, saint Pierre proteste, Judas est sombre et il s'endurcit. Dans cette légère esquisse, comme tous les caractères sont marqués !

On observera cependant que si ce tableau avait dû être terminé, il eût fallu donner un peu plus de plénitude à la figure de Notre-Seigneur, faire aussi celle de saint Pierre un peu moins grêle, moins accentuer la sinistre expression de Judas. Quant à saint Jean, c'est toujours un difficile problème à résoudre que de le faire reposer sur le sein de Jésus, les personnages étant assis — quand cette situation ne s'explique bien que par le fait de l'usage encore conservé alors d'être couché pour prendre ses repas, saint Jean étant couché à droite du Sauveur. — Raphaël prenant pour départ la disposition toute archaïque usitée avant lui où saint Jean s'affaisse jusqu'à faire reposer sa tête sur la table, en l'appuyant sur le sein de son divin Maître, a relevé cette tête jusqu'à l'épaule; on pourrait la relever un peu plus encore et montrer l'apôtre bien-aimé plutôt attendri qu'endormi. Ce serait encore une attitude de convention; mais pour exprimer dans ces conditions les paroles de l'Évangile, « le disciple dont la tête reposa sur le sein de Jésus », il faut toujours plus ou moins recourir à la convention.

DES PEINTRES CHRÉTIENS CONTEMPORAINS.

L'art avait de plus en plus cessé d'être chrétien, les artistes traitaient encore des sujets chrétiens quand on leur en commandait, ils le faisaient avec plus ou moins de talent, plus ou moins de convenance, mais les vérités et les affections chrétiennes n'étaient plus la source principale de leurs inspirations.

De nos jours, par l'effet d'un effort pour reconstituer un art sérieusement chrétien à l'encontre du mouvement qui précipite le monde vers les abîmes d'un nouveau paganisme, nous avons vu des artistes de l'ordre le plus élevé mettre leurs pinceaux et leurs ciseaux au service de pensées et d'affections vraiment chrétiennes. Frédéric Overbeck, en se retirant à Rome, a laissé toute une école de disciples ou d'émules en Allemagne ; Pierre Ténérani n'est pas resté le seul en Italie à animer d'un souffle.

chrétien l'impulsion donnée par Canova. Chez nous, Orsel apparaît accompagné de son ami M. Ferdinand Perrin. Ary Scheffer, peintre de sentiment, a montré qu'il était doué de toutes les qualités qui pouvaient le tenir au rang des grands peintres chrétiens, s'il eût voulu l'être constamment. Nous comparerons quelques-unes des œuvres d'Orsel, de Scheffer, du P. Besson et de Flandrin, avant d'achever cette revue, par quelques réflexions sur la manière de traiter l'objet capital de l'art chrétien, la tête du Christ, aux différentes époques que nous avons parcourues.

PLANCHE XXVI. *Descente aux limbes*, dessin d'Orsel destiné à la chapelle de la sainte Vierge à Notre-Dame de Lorette, où la mort l'a empêché de l'exécuter. — Dans cette simple esquisse, on voit que l'artiste a embrassé tout à la fois ce qui fait la supériorité de l'art chrétien, l'idée et l'expression des sentiments. L'idée réside principalement dans l'opposition entre Eve et Marie, *a femina mors*, *a femina Redemptio*. De la femme est venue la mort, par Eve ; et de la femme est venue la rédemption, par Marie. Les éléments principaux de la composition ont une valeur traditionnelle, et sont empruntés au moyen âge : tel le Christ vainqueur, portant l'étendard du salut, écrasant sous les portes de l'enfer la mort vaincue ; telle la représentation de toutes les âmes renfermées dans les limbes, résumée par Adam et Eve, d'une part, et David, de l'autre : le souvenir de la chute et l'expression de l'espérance. La présence de Marie aux portes des limbes comme participant à l'œuvre de la rédemption n'est pas non plus sans exemple ; l'idée de placer saint Gabriel à la suite de la sainte Vierge est plus personnelle à l'artiste, et l'on ne peut nier qu'elle ne soit heureuse. Elle est conforme à cette pensée dont il n'a point eu l'initiative, que Gabriel était comme l'Ange gardien de Marie ; d'une manière plus générale on peut dire avec certitude qu'il est l'ange de la rédemption et aussi l'ange de la pureté. Tandis que Marie prie, il tient le lis qui donne tant de prix à ses prières ; il semble de plus que près de lui on doit reconnaître une rose, rose vraiment mystique ou mystérieuse, car elle apparaît suspendue comme une étoile, c'est-à-dire que l'artiste a exprimé de la sorte les prérogatives de Marie, qui expliquent le mieux, concurremment avec sa prière, pourquoi elle participe à cette scène de délivrance. C'est aussi principalement dans la figure de Marie et dans celle d'Eve que réside le grand mérite d'expression que nous trouvons dans cette esquisse. Marie est non-seulement priante ; mais comme elle est simple, comme elle est pure,

GRAVÉ PAR P. LE RAT

LA DESCENTE AUX LIMBES

Dessin de V. Orsel

Kindes imp. r. de l'Hôtel Colbert 12 Paris

comme elle est humble, dans une situation qui accuse toute sa grandeur ! Et c'est par cette mort à elle-même qu'elle obtient pour Eve que la Rédemption soit transportée de son côté, c'est-à-dire que là où était la mort, là même s'accomplit la rédemption. Le doux et vif élan pour recevoir cette grâce fait la beauté de l'expression d'Eve à son tour.

PLANCHE XXVII. *Saint Raymond de Pegnafort*, d'après le Père Besson. — Saint Raymond avait gagné l'affection de Jacques d'Aragon, roi de Majorque ; mais il ne pouvait l'arracher aux désordres d'une vie coupable : il annonça alors l'intention de s'éloigner. Le roi, voulant le retenir, défendit à toute embarcation de le prendre à son bord ; le Saint étendit sa chape sur la mer, s'en servit comme d'un léger esquif pour la traverser, et il arriva ainsi à Barcelone ; le roi se convertit. Un trait semblable est raconté de saint François de Paule.

Est-ce que dans cette figure on n'aperçoit pas tous les sentiments qui l'animent ? Saint Raymond ne triomphe pas dans l'accomplissement d'une si grande merveille, il est resté triste, car il fuit le mal ; mais en fuyant le mal il a mis sa confiance en Dieu, et il va où le vent de Dieu le pousse : c'est donc la confiance qui domine dans sa figure, et avec la confiance cette sérénité à toute épreuve qui est le trait le plus caractéristique de tous les saints. L'artiste, d'ailleurs, a su comprendre combien ce sujet comportait de grâce, et l'on remarquera combien toutes les lignes y prennent, sous l'action de la brise, une moelleuse inflexion, et comment, quant au fond des traits, la figure étant austère, tout cependant conserve dans la composition et jusqu'à ces traits eux-mêmes une saveur qui attire.

Ainsi compris, ce tableau ne paraîtra point indigne de voir figurer à côté de lui celui où Ary Scheffer a représenté en contemplation, sur les bords de la mer, auprès d'Ostie, sainte Monique et saint Augustin.

Saint Augustin ici est jeune encore, il n'est que néophyte, et l'œil de sa mère le devance, en s'élançant vers les horizons immenses où Dieu se rencontre sans qu'on puisse les comprendre. Mûri par l'âge, par l'étude, par l'expérience, devenu un grand évêque et un grand saint, si l'on veut le représenter comme l'esprit le plus vaste, le plus pénétrant, le cœur le plus aimant parmi les Pères de l'Église, on pourra encore se souvenir avec fruit de sainte Monique et de leur commune contemplation sur ces rives étrangères.

C'est toujours par la comparaison que l'on se forme le mieux le juge-

ment quant à l'appréciation de toutes les œuvres de l'esprit. En composant plusieurs chefs-d'œuvre conçus différemment sur un même sujet, on sent mieux la valeur de ce que chacun a pu faire dans l'ordre d'idées qu'il a suivi ; on voit aussi mieux ce qui peut lui manquer, car aux œuvres humaines, si parfaites qu'elles soient, il manque toujours quelque chose.



230

Sainte Monique et saint Augustin, à Ostie. (Ary Scheffer.)

Flandrin ne peut pas être considéré comme un imitateur de Raphaël ; cela même est une raison de plus pour les comparer dans la planche que voici.

PLANCHE XXVIII. — *Sainte Cécile :* 1° *Peinture des Catacombes ;* 2° *Raphaël;* 3° *Flandrin.* — La figure 1re est du VIIe ou du VIIIe siècle, peinte dans la cellule funéraire même, récemment retrouvée, où avait été ensevelie la vierge martyre : aucune caractéristique spéciale ne la distingue de toute autre épouse de Jésus-Christ qui serait comme elle représentée en Orante dans le jardin des délices célestes. La sainte Cécile de Raphaël, ainsi que la sainte Madeleine dont elle est accompagnée, sont tirées du tableau de la galerie de Bologne. Les deux saintes sont représentées un peu diffé-

Pl. 27.



GRAVÉ PAR G. PAZZI

ST RAYMOND DE PENNAFORT

d'après le P. Besson

Eudes imp. r. de l'Hôtel Colbert 12. Paris

remment dans la vignette que nous donnons d'après un dessin du grand maître, gravé par Marc-Antoine. La figure n° 3 est suivie de sainte Lucie; ces deux saintes sont gravées d'après un dessin original de Flandrin, et



231

Sainte Cécile et sainte Madeleine. (Dessin de Raphaël.)

non d'après la peinture exécutée à Saint-Vincent-de-Paul. On voit, fig. 4, le concert céleste qui occupe à Bologne le sommet du tableau.

Il ne messied pas à sainte Cécile d'avoir, même physiquement, un certain caractère de force ; cependant il y faut une douce mesure ; cette mesure est

peut-être un peu dépassée dans le tableau de Raphaël, et nous lui préférons en partie, pour cette raison même, la première composition dont nous reproduisons les figures correspondantes. Dans cette *sainte Cécile* plus svelte il y a plus de simplicité, nous dirions aussi plus de poésie. Tous les mérites cependant ne sont pas de son côté ; le regard, élevé vers le ciel, de la *sainte Cécile* du tableau, dit plus que le sien, du moins dans la gravure, car dans le dessin original il y a une légère inflexion du regard vers le ciel, qui a échappé à Marc-Antoine et qui peut assurer l'avantage à ce dessin. Quoi qu'il en soit, l'élévation de regard chez sainte Madeleine vient racheter dans la gravure même ce qui pourrait manquer à sainte Cécile, tandis que, dans le tableau, Madeleine, au point de vue du sentiment, est pour ainsi dire sacrifiée. Ici les deux saintes n'ont entre elles qu'un rapport de juxtaposition, là leurs âmes raisonnent à l'unisson. De la modification des rapports entre les différents personnages de la composition, il résulte aussi, que l'artiste l'ait voulu ou ne l'ait pas voulu, un changement quant à la signification des concerts angéliques. Dans le tableau, sainte Cécile les écoute; dans le dessin ils ne font que l'accompagner : le vrai concert est dans son âme, et cette pensée est bien plus conforme au texte de ses actes : *Cæcilia in corde suo soli Domino decantabat:* « Cécile chantait dans son cœur, s'adressant à Dieu seul ». Elle chantait dans son cœur; mais ce n'était pas avec le doux sentiment de la possession, comme s'il lui eût suffi de détourner son âme de tout l'éclat des fêtes célébrées en son honneur, et de l'élever à la pensée des concerts célestes. On voit ainsi à quel diapason doit être monté le ton de sa lyre. Ce ton de la supplication élevé jusqu'à la sublimité, le plus vrai par rapport à sa situation, Flandrin semblerait l'avoir pris. Sa sainte Cécile touche de l'orgue qu'elle tient élevé vers le ciel; mais on sent que c'est au figuré, et que les vrais accords sont ceux qui partent du plus intime de son âme. Flandrin n'a peut-être pas eu en vue directement la situation où s'était trouvée la sainte au jour de ses noces. Il faut alors qu'il ait eu une bien haute idée de la musique religieuse pour en avoir rendu l'expression si conforme au caractère que la situation émouvante dont nous parlons a mis si admirablement en relief. On remarquera aussi par quel heureux contraste sainte Lucie, qui suit, fait mieux ressortir ce qu'il y a d'élan dans sainte Cécile, étant elle-même dans un intime recueillement qui lui donne l'air d'écouter comme un écho lointain des chants célestes.

Nous donnons de plus de Flandrin deux saints, saint Antoine de Padoue

PL. XXVIII.

4

3

1

2

STE CÉCILE.

1 Peinture des Catacombes 2 Raphaël 3 Flandrin

et saint Pierre Nolasque, empruntés aux peintures de Saint-Vincent-de-Paul.

Pour représenter toutes les catégories d'habitants qui peuplent la cité céleste, l'artiste, aidé des conseils du P. Cahier, a fait un très-bon choix des saints et des saintes qui forment dans cette église comme une sorte de Panathénée chrétienne de chaque côté de la nef, et il a été généralement heureux dans les caractères qu'il leur a attribués. La figure de



292

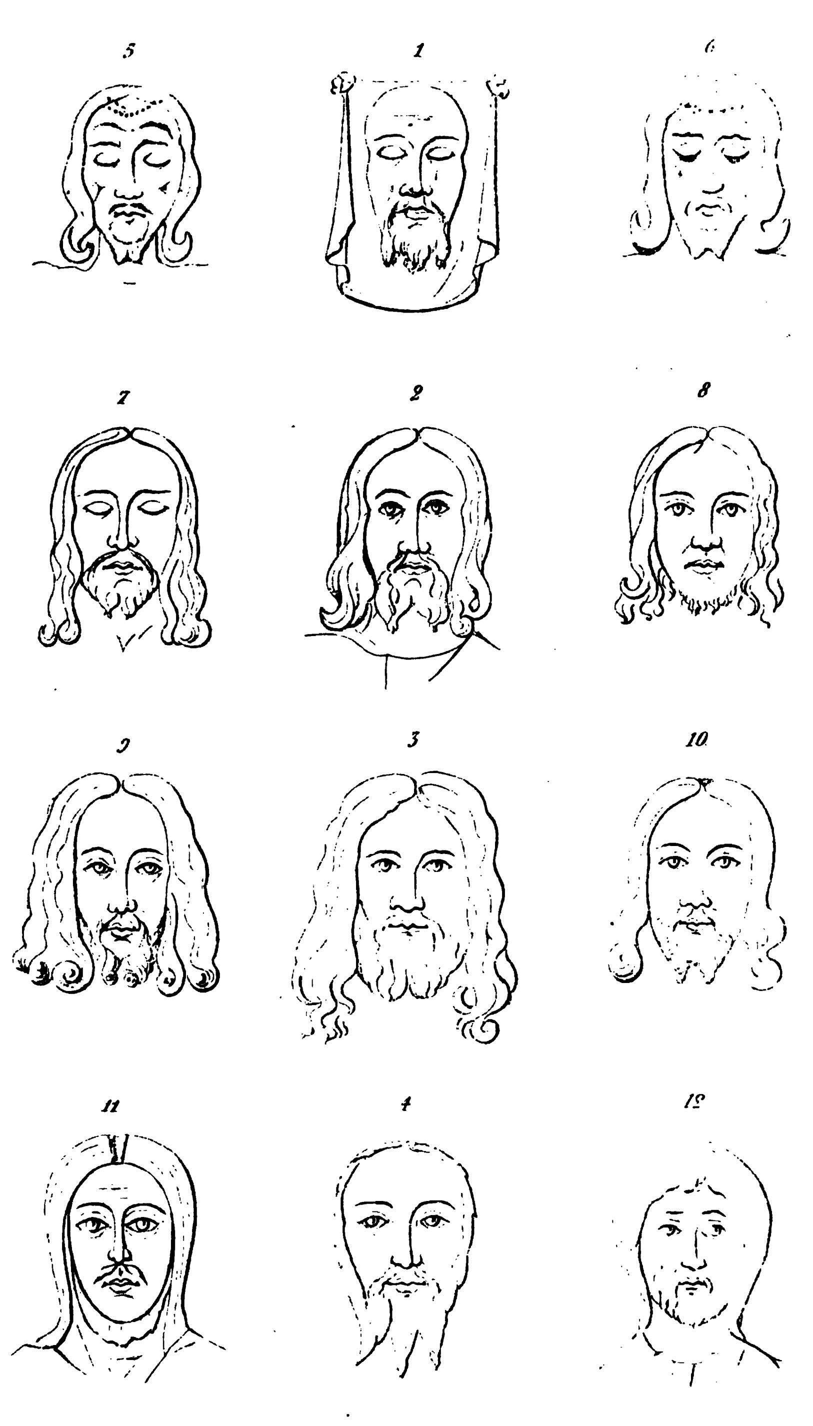
Saint Antoine de Padoue et saint Pierre Nolasque. (Flandrin.)

saint Pierre Nolasque, belle de type, élevée d'expression, est bien en rapport avec l'œuvre de dévouement accomplie par les religieux de la Merci, journellement exposés à sacrifier eux-mêmes leur vie et leur liberté pour délivrer les captifs. Et quant à saint Antoine de Padoue, il lui sied, à raison même de ses rapports avec l'Enfant Jésus, de prendre cet aspect de fraîcheur et de pureté ingénue, préférablement à tout ce qu'on aimerait à rappeler de son brillant apostolat.

TÊTES DE CHRIST ET DE VIERGE.

Planche XXIX. — *Saintes Faces.* — Fig. 1. Sainte Face dite de sainte Véronique, ou la Véronique conservée dans la basilique du Vatican. — Fig. 2. Cette même figurée ravivée. — Fig. 2, 3. Sainte Face de Gênes, d'après deux gravures différentes de Mozzoni, l'une la montrant dégagée de son encadrement, l'autre telle qu'elle apparaît y étant renfermée. — Fig. 5, 6. Têtes du Christ, telles qu'elles apparaîtraient selon Chifflet sur les saints suaires de Turin et de Besançon, où elles étaient réellement dessinées avec beaucoup moins de précision. — Fig. 7. Sainte Face de Montreuil-les-Dames, maintenant à Laon, d'après le Père Honoré de Sainte-Marie ; le dessin n'en est pas exact, il a été fait selon l'idée que le dessinateur avait des traits de Notre-Seigneur. — Fig. 8. Sainte Face de l'église de Saint-Sylvestre à Rome, d'après Caretti. — Fig. 9. Sainte Face d'une estampe répandue à Rome. — Fig. 10. Sainte Face peinte (cabinet de l'auteur). — Fig. 11. Tête de Christ peinte dans la crypte de sainte Cécile, au VIIe ou VIIIe siècle. — Fig. 12. Tête de Christ, d'après un ivoire byzantin du musée Kircher à Rome.

Planche XXX. *Têtes de Christ.* — Fig. 1. Tête du *Santo Volto* ou saint Voult, crucifix très-vénéré à Lucques et attribué à Nicodème. On remarquera le caractère tout exceptionnel de ses traits, caractère exagéré dans le sens du type juif, et par là même, selon nous, bien plutôt favorable que contraire à la tradition. — Fig. 2. Tête de Christ du IIIe siècle, peinte dans le cimetière de Sainte-Domitille, ainsi donnée d'après Bosio, aujourd'hui trop endommagé pour qu'on puisse juger de l'exactitude du dessin ; on remarquera toutefois, comme donnée favorable, sa ressemblance avec la figure de notre planche IV. — Fig. 3. D'après une médaille à caractères hébraïques d'époque indéterminée. — Fig. 4. Terre cuite, crue d'abord de l'antiquité chrétienne, et publiée comme telle par M. Louis Perret, mais qui n'est probablement que du XVe siècle ; elle est d'ailleurs remarquable par sa beauté. — Fig. 5. XIIIe siècle, d'après le groupe en ivoire du couronnement de la Vierge au Louvre. — Fig. 6. De Masaccio. — Fig. 7. D'André del Castagno. — Fig. 8. De Fra Angelico. — Fig. 9. D'après un dessin du baptême de Notre-Seigneur par le Pérugin. — Fig. 10. De Raphaël dans la *Dispute du Saint-Sacrement ;* il faut comparer cette tête



SAINTES FACES.

Lith. Gauvin, Poitiers.

de la première manière du peintre, avec celle de notre planche XXIV. — Fig. 11. De Jules Romain, dans le tableau de la Flagellation, à Sainte-Praxède. — Fig. 12. D'Overbeck.

Les saintes faces de la planche XXIX, provenant de sources diverses, offrent toutes cependant si complétement le même type, il est si clair que les légères différences que l'on observe entre elles pourraient s'expliquer uniquement par la variété des inflexions et des interprétations de la part des dessinateurs, qu'on ne balancerait pas à expliquer la ressemblance des originaux entre eux par leur commune ressemblance avec leur divin modèle, si l'on ne savait d'ailleurs que la plupart de ces originaux ne sont nullement dessinés avec le degré de précision qu'on leur voit ici. La ressemblance des dessins que nous en donnons doit donc s'expliquer d'une autre manière. Elle provient, selon nous, d'une idée commune à tous les copistes relativement aux traits sacrés du Sauveur : idée favorisée par cette circonstance que les silhouettes des originaux reviennent effectivement aux mêmes contours essentiels. D'ailleurs tous ces dessins ont été tracés postérieurement au XVI[e] siècle, par conséquent au moyen des mêmes procédés d'imitation, car à cet égard il n'y a pas eu de changement notable dans la technique de l'art depuis trois cents ans.

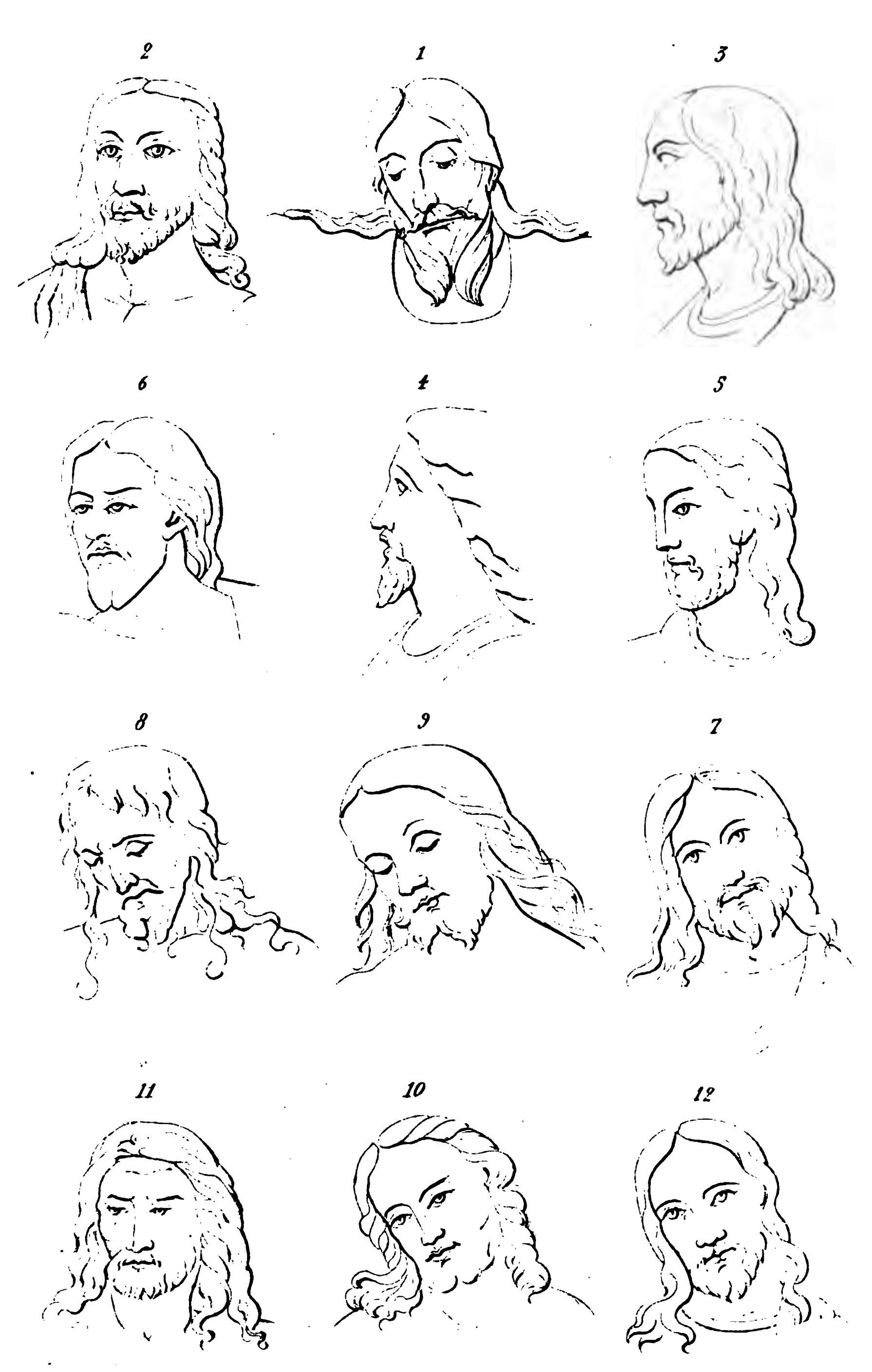
Les copies des mêmes images faites à d'autres époques ont des caractères tout différents, sans qu'il y ait lieu d'en tirer aucune induction plus défavorable à l'égard des similitudes originales. Ainsi au VII[e] ou VIII[e], l'artiste, d'un talent alors même fort inférieur, qui a exécuté la fig. 11 de cette même planche, n'a fait que traduire dans ce qu'on pourrait appeler un langage plus grossier, moins bien cultivé, les mêmes idées que l'artiste contemporain, mais d'un mérite supérieur, auquel est due la figure de notre planche VIII. On sera frappé de la ressemblance de cette figure avec celle de nos saintes faces : cette ressemblance paraîtrait moins grande si, au lieu de considérer notre planche, et par conséquent l'œuvre d'un dessinateur, on avait la mosaïque originale sous les yeux, et l'on trouverait au contraire alors que cette figure est plus rapprochée de celle de la crypte de Sainte-Cécile qu'elle ne le paraît ici ; les défauts de celle-ci ayant été au contraire exagérés par le dessinateur, il arrive en effet, naturellement, que le dessinateur qui copie une figure en accroît les qualités ou en exagère les défauts, selon qu'il est principalement frappé des uns ou des autres. Alors, quand il est frappé des qualités, il se rapproche de la manière de dessiner la plus usuelle des son temps ; quand il est frappé des défauts, il s'en éloigne.

La conclusion que nous voulons tirer de ces observations, c'est que toutes les figures que nous venons de comparer procèdent d'un même fonds d'idées quant à la manière de concevoir les traits du Sauveur ; nous appliquons la même pensée à la fig. n° 12 de la même planche XXIX, bien qu'elle s'éloigne davantage des autres.

Nous partons de là pour faire des observations analogues sur les têtes réunies dans la planche XXX. La fig. 1 doit être mise à part, parce qu'elle ne procède pas d'une tradition commune à toutes les autres, mais d'une source en effet aussi à part. Admettez un artiste ou plutôt un amateur de médiocre talent dans la pratique de l'art, qui, formé en dehors du courant artistique, s'est fait des procédés à lui; admettez qu'il veuille représenter de souvenir un homme qu'il a connu : il pourra recueillir quelques-uns de ses traits, mais il est très-concevable qu'il le charge en deux sens : sur ce qui l'a le plus frappé et selon la nature de ses propres procédés. Or le caractère de cette figure, de ce *Santo Volto*, comme on dit, est tout à fait en conformité avec ce que la tradition nous rapporte, à cet égard, de Nicodème.

Nous prétendons, d'ailleurs, que toutes les autres têtes de notre planche se rattachent à une même tradition relativement aux traits de Notre-Seigneur, tendant aux mêmes visées, ne diffèrent entre elles que par le fait des procédés d'école, dans la mesure à peu près des autres têtes dessinées par les mêmes artistes et attribuées à de tous autres personnages. Nous avons averti de comparer la fig. 2 avec la tête de Christ de la planche IV ; la tête 5 se rapporte au même type vu de profil, comme la tête de la pl. VI. En plein moyen âge, il y a plus de diversité : pour s'en rendre compte, il faut comparer la tête 5 avec les têtes des planches XIII, XVII, XVIII, des vignettes 27, 39, 121, 123, 218, etc., etc., voir ce qu'elles ont de commun, comprendre que leur dureté provient non de l'intention des artistes, mais de la lourdeur de la main. La main devient plus souple et plus légère au XVe siècle, ou se rattache davantage aux monuments de l'antiquité dont la tête 2 est le type, et il en résulte la série des têtes 4, 7, 9, 10, auxquelles il faut joindre la tête de la planche XXVI, celle de la vig. 146 de Luca della Roblia : têtes auxquelles se rattachent par voie d'imitation, Overbeck, tête 12, et Orsel, planche XXVI. La série des têtes 6, 8, 11, dont on peut rapprocher la tête de la planche XXIV, représente le mouvement naturaliste qui modifie le type traditionnel, dans le sens des modèles vivants placés sous les yeux des artistes ; et en même temps dans le sens de la vigueur dans les expressions, d'où il résulte souvent

PL. XXX.



TÊTES DE CHRIST.

que les traits et les expressions, durcis et vulgarisés, sont en réalité moins vrais. Il faut d'ailleurs observer que la gravure au trait a pour effet d'aggraver cette dureté. On observera aussi que Raphaël a su donner au Christ de sa *Transfiguration*, de la vigueur, sans tomber ni dans la dureté ni dans la vulgarité.

Les têtes des écoles mystiques 7, 9, 10, 12, peuvent en effet pécher par défaut d'ampleur et pour représenter les traits sacrés du divin Sauveur de la manière la plus convenable, nous ne pouvons qu'engager à réunir tout ce qu'on peut trouver de mieux dans les saintes faces en les combinant ensemble. Dans la planche XXIX, il y a, fig. 2 et 7, des lignes trop anguleuses; fig. 10, elles sont trop molles; la figure 5 est trop épaisse par l'exubérance de la chevelure et de la barbe. En prenant une moyenne entre ces différentes figures, en s'inspirant des expressions prises dans les têtes d'école mystique de la planche suivante, on peut arriver à faire quelque chose, non pas qui réponde à la sublimité du divin modèle, mais à une image qui mette en voie de la concevoir.

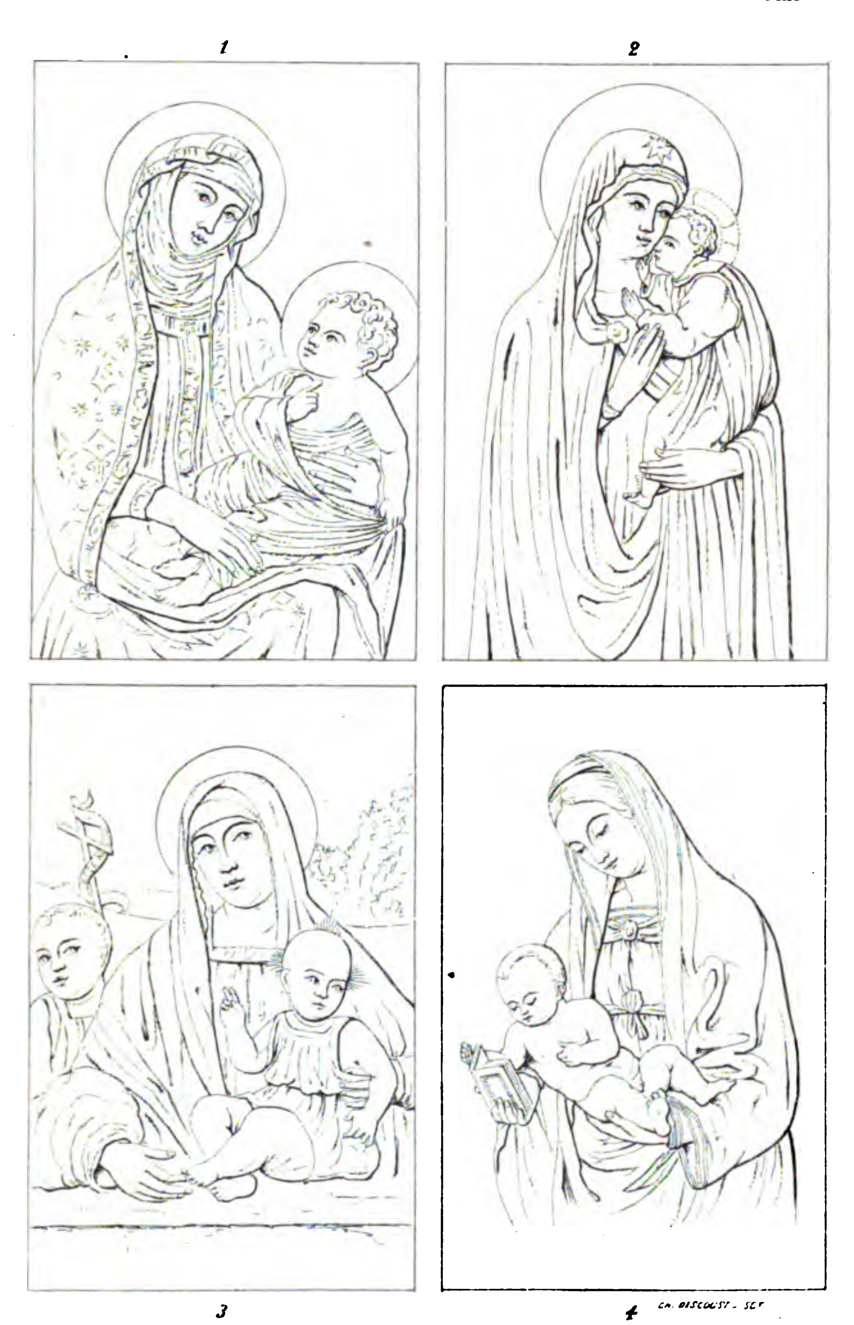
Des observations analogues peuvent s'appliquer aux figures de la sainte Vierge; mais comme elles reposent sur une figure de femme, elles donnent lieu à des nuances plus délicates : notre dernière planche le fera mieux comprendre.

PLANCHE XXXI. *Vierges du* XVe *siècle :* 1° *Lippo Dalmazio;* 2° *Fra Angelico;* 3° *Francia;* 4° *Raphaël.* — Ces vierges sont réunies au point de vue des types adoptés par quatre des artistes les plus justement goûtés pour leurs images de Marie : types qui tiennent aux données traditionnelles, et qui s'en écartent cependant dans le sens d'une grâce plus humaine. On peut dire de la Vierge de Lippo Dalmazio que c'est un bouton de rose ; de celle de Fra Angelico, que c'est une perle ; de celle de Francia, une fleur des champs. Quant à la *Vierge au livre* de Raphaël, on ne peut l'appeler que raphaëlesque. Toutes ces vierges respirent le sentiment de la divinité de Jésus, mais dominé par les pressentiments de la Passion. Dans la figure 1re, le divin Enfant s'offre déjà comme victime ; dans la 2e, il console sa très-sainte Mère ; dans la 3e, il nous dispense par avance les fruits de son divin sacrifice ; dans la 4e, il semble s'ignorer, tant il s'est fait enfant pour se donner à nous. La vierge de Fra Angelico est celle où il y a le plus d'amour, et c'est à l'amour qu'elle nous invite, celle de Lippo Dalmazio, où il y a le plus de sacrifice : elle porte surtout au re-

cueillement et à la méditation ; celle de Francia respire le plus, à la fois, le sentiment de la divinité dans Jésus, et le plus d'ingénue simplicité dans Marie ; c'est de toutes celle qui porte le plus à la prière. La Vierge de Raphaël, la plus belle, au point de vue de l'art, la plus gracieuse quoique la moins pieuse, exerce un charme indéfinissable, qui fait qu'on se plaît en Jésus et en Marie ; tant de fraîcheur, de paix, d'innocence, attire, captive, et c'est pour l'âme un délassement.

Toutes ces vierges cependant le cèdent, quant à la conception du type, à la Vierge de Sainte-Marie-Majeure que nous avons placée en tête de ce livre, pour le mettre sous la protection de Marie. Les traits dans notre gravure en ont été adoucis au delà de ce qu'ils sont dans l'original; nous croyons, au contraire, que d'autres dessinateurs en ont exagéré la rudesse byzantine ; nous appliquons cette observation notamment à la planche qu'en a donnée le R. P. Garruci dans la *Storia della arte christiana*, sans nier toutefois que son dessinateur, qui a travaillé en présence de l'image, dégagé de son encadrement, n'ait mieux vu que la nôtre, obligé d'accomplir sa tâche dans des conditions on ne peut plus incommodes. Mais, dans une image de ce genre, il ne faut pas se contenter de ce que l'on peut mesurer; il faut surtout tenir compte de ce qu'elle inspire, il le faut d'autant plus que la tradition qui l'attribue à saint Luc, comme en étant le premier auteur, ne paraît pas dépourvue de tout fondement. L'opinion selon nous la plus vraisemblable, opinion conforme aux méditations de Catherine Emmerich, est que cette peinture aurait été exécutée vers le v[e] siècle, d'après une image effectivement tracée de la main du saint Évangéliste, de sorte que ces corrections que, sans le vouloir, sans du moins s'en rendre compte, on lui fait subir sous l'impression de ce qu'elle vous fait sentir, ne feraient que la ramener plus proche de son point de départ.

Pour nous personnellement qui l'avons vue, nous pouvons dire que l'estampe que nous en donnons est assez conforme au souvenir qui nous en était resté, en admettant, comme nous l'avons reconnu, qu'il y a moins de souplesse dans les traits de l'original ; mais il faut observer qu'on ne peut le voir que de trop près, et que si l'on pouvait se placer à la distance voulue pour le bien voir, condition demandée pour tout tableau, afin qu'il produise tout son effet, ses traits s'adouciraient peut-être, à peu de chose près, comme nous les voyons ici. Toujours est-il que, au moyen de ces adoucissements, on arrive à formuler tout ce que nous connaissons en fait de traits, après avoir bien étudié la question, qui réponde le mieux, sans toutefois l'atteindre,



VIERGES DU XVe SIÈCLE

1. L. Dalmazio. 2. F. Angelico. 3. Francia. 4. Raphael.

à l'idée que nous pouvons nous faire de Marie. Nulle part ailleurs nous ne trouvons au même degré l'association de la douceur et de la force, de la dignité et de la simplicité, de la plénitude et de la délicatesse ; nous ne connaissons pas non plus d'Enfant Jésus qui soit aussi divinement humain et aussi humainement divin.

Comparativement, dans la Vierge de Lippo Dalmazio, on sentira qu'il faudrait un peu moins d'apprêt, et un peu plus de fermeté ; dans la Vierge de Fra Angelico, un peu plus d'ampleur, et que le visage fût un peu moins arrondi ; qu'il eût un peu plus de distinction dans la Vierge de Francia, un peu plus de gravité dans celle de Raphaël. Enfin c'est en les faisant converger toutes vers le type consacré par la vénérable image de Sainte-Marie-Majeure que, sans leur rien ôter du charme qui leur est propre à chacune, on s'élèverait le mieux vers le type idéal d'une Vierge accomplie, type cependant toujours destiné à rester, dans nos meilleures conceptions, au-dessous de la beauté réalisée dans cette divine Mère. Et c'est en lui rendant ce dernier hommage que nous nous plaisons à finir, ajoutant à tous ses titres, ceux de Reine de l'art, de Reine de la beauté terrestre, de Reine de la beauté céleste.

TABLE DES MATIÈRES

PREMIÈRE PARTIE

RÈGLES GÉNÉRALES DE L'ART CHRÉTIEN.

CHAPITRE IV

DE L'EXPRESSION.

CHAPITRE V

DU DESSIN ET DES FORMES.

CHAPITRE VI

DU CLAIR-OBSCUR ET DU COLORIS.

DEUXIÈME PARTIE

ICONOGRAPHIE GÉNÉRALE

CHAPITRE I

DES SIGNES ET DES SYMBOLES ICONOGRAPHIQUES.

CHAPITRE II

DE DIEU.

CHAPITRE III

DU CHRIST.

CHAPITRE IV

DE LA SAINTE VIERGE.

CHAPITRE V

DES ANGES.

CHAPITRE VI

DES REPRÉSENTATIONS HUMAINES ET DES PERSONNIFICATIONS QUI S'Y RAPPORTENT.

TROISIÈME PARTIE

ICONOGRAPHIE DES MYSTÈRES.

CHAPITRE I

MYSTÈRES DE L'ANCIEN TESTAMENT.

CHAPITRE II

MYSTÈRES DE LA SAINTE ENFANCE DE JÉSUS.

CHAPITRE III

VIE PUBLIQUE DE NOTRE-SEIGNEUR.

CHAPITRE IV

MYSTÈRES DOULOUREUX.

CHAPITRE V

MYSTÈRES GLORIEUX.

QUATRIÈME PARTIE

ICONOGRAPHIE DES SAINTS.

CHAPITRE I

DES SAINTS EN GÉNÉRAL.

CHAPITRE II

DES PATRIARCHES ET DES PROPHÈTES.

CHAPITRE III

DES APOTRES.

CHAPITRE IV

DES MARTYRS.

CHAPITRE V

DES CONFESSEURS.

CHAPITRE VI

DES SAINTES FEMMES.

CHEFS-D'ŒUVRE DE L'ART CHRÉTIEN.

TABLE DES PLANCHES

TABLE DES VIGNETTES

TABLE ANALYTIQUE

A

B

C

D

E

F

G

H

I

J

L

M

N

O

P

R

S

T

V

ERRATA

Page 34, ligne 20, *canoniques : loin de leur être contraire*, lisez *canoniques, loin de leur être contraire :*

Page 39, note, ligne 2, *histoire. Quand*, lisez *histoire, quand.*

Page 103, ligne 17 et page 112, ligne 5, pl. III, lisez pl. IV.

Page 124, note, ligne 7, *céda*, lisez *cède.*

Page 151, et page 155, titres, TYPES, lisez TYPE.

Page 271, la vignette 100 est renversée.

Page 311, ligne 7. XVI[e] *siècle*, lisez XIV[e] *siècle.*

Page 322, lignes 1 et 2, *était*, lisez *étant*......; *concentriques. Le*, lisez *concentriques, le.*

Page 358, ligne 23, *aussi*, lisez *mais aussi.*

Page 390, ligne 16, XVI[e] *siècle*, lisez XV[e] *siècle.*

Page 390, ligne 23, *depuis quatre ou cinq cents*, lisez *depuis quatre cents.*

Page 413, ligne 13, *porte*, lisez *portée.*

Page 415, ligne 11, *manifeste l'Apôtre*, lisez *manifeste chez l'Apôtre.*

Page 416, ligne 2, *dès*, lisez *dès lors.*

Page 417, ligne 14, *Pie VI*, lisez *Pie VII.*

Page 423, ligne 2, *son âme*, lisez *l'âme de sa mère.*

Page 445, ligne 2, *elles diront toutes :* Il faudrait, d'après le R. P. Germer Durand (*Bulletin de la Société de Saint-Jean*, page 325), en excepter la légende attribuée à saint Méliton.

Page 455, ligne 18, *scellées*, lisez *ocellées.*

Page 458, ligne 23, *n'ayant pas été*, lisez *ayant été.*

Page 463, ligne 21, *dans les*, lisez *dans ses.*

Page 465, dernière ligne, *se faisait*, lisez *se fait.*

Page 497, ligne 17, *divisé*, lisez *dérivé.*

Page 505, ligne 18, *le second*, lisez *les seconds.*

POITIERS. — TYPOGRAPHIE DE H. OUDIN FRÈRES.

